
HANDBOUND
AT THE
UNIVERSITY OF
TORONTO PRESS









HERMANN VOSS

DIE MALEREI DER SPÄTRENAISSANCE

IN ROM UND FLORENZ



HERMANN VOSS

DIE MALEREI
DER
SPÄTRENAISSANCE
IN ROM UND FLORENZ

MIT 247 ABBILDUNGEN



ERSTER BAND

BERLIN MCMXX

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG



Druck von Fischer & Wittig
in Leipzig



VORWORT

Auf dem Zeitabschnitt der römisch-florentinischen Malerei, der von Raffael bis zu den Carracci reicht, lastet — trotz mancher in neuerer Zeit erschienenen wertvollen Einzelbeiträge — ein Halbdunkel, das aufzuhellen bisher für schwierig und höchst undankbar galt. Wer sich über das spätere Cinquecento in Mittelitalien unterrichten wollte, musste bis auf Lanzis jetzt über ein Jahrhundert altes Werk zurückgehen. Es war die einzige Stelle, wo man eine zusammenhängende Darstellung fand, die wenigstens von den Hauptpersönlichkeiten und -strömungen einen Begriff gab.

Bei der allgemeinen Geringschätzung der ganzen Periode liegt allerdings die Frage nahe, ob die Spätrenaissance überhaupt eine eingehende Behandlung verdiene. Der Verfasser hofft, dass es ihm gelingen wird, solche Bedenken zu zerstreuen und zu zeigen, dass die künstlerischen Bestrebungen des Cinquecento auch von einem umfassenderen Standpunkt als jenem der Spezialforschung aus eine grössere Aufmerksamkeit verdienen, als ihnen bisher zuteil ward.

Das vornehmste Streben des Verfassers musste es sein, das reine Tatsachen- und Denkmälermaterial zu klären und auf zuverlässigen stilkritischen und chronologischen Grundlagen den Bau der Entwicklung so fest wie möglich zu errichten. Da es aber ein absolut gültiges Kriterium für die Erfassung des Wesentlichen in der Geschichte ebensowenig gibt wie einen absoluten Gradmesser der künstlerischen Qualität, so bleibt eine von den Fehlern des Subjektivismus freie, sozusagen mathematisch richtige Darstellung ein Trugbild. Zwar darf es als selbstverständliches Axiom gelten, dass man über eine um Jahrhunderte zurückliegende Kunst — noch dazu eines fremden Volkes — nur unter gewissen Voraussetzungen urteilen kann, also nicht unter naiver Anwendung der Anschauungen und Ideale des eigenen Kulturzusammenhanges. Damit ist jedoch eine Forderung aufgestellt, die, wörtlich genommen, überhaupt nicht zu erfüllen ist. Denn bis zu welcher Grenze ist ein unter bestimmten zeitlichen Umständen lebendes Individuum fähig sich seiner mannigfaltigen Bedingtheiten zu entäussern? Das geschichtliche Nacherleben ist in weitem Masse an die Eindrücke der eigenen Epoche gebunden, die

für den einzelnen — zumal in schöpferischen Zeiten — etwas schlechthin Überwältigendes haben. Niemand ist heute oder zu irgendeiner anderen Zeit imstande, das Bild der Gotik, der Renaissance oder des Barock unbeeinflusst durch die produktive Sinnlichkeit seiner eigenen Epoche zu zeichnen.

Auch der vor nicht langer Zeit gemachte Versuch, mit Hilfe der kunsttheoretischen Literatur einer bestimmten Periode unser rückschauendes ästhetisches Urteil zu stützen, musste fehlschlagen. Die ästhetischen Begriffe einer jeden Epoche sind allerdings von dem gleichzeitigen künstlerischen Schaffen stark abhängig, aber sie fussen doch noch eigentlicher auf bestimmten philosophischen Voraussetzungen und Grundlagen, die von der mehr intuitiven Gestaltungsweise des zeitgenössischen Künstlers naturgemäss divergieren müssen. Und übrigens stellen sich schon dem blossen Begreifen der Ästhetik eines früheren Zeitalters weit grössere Schwierigkeiten in den Weg, als man zunächst glauben möchte. Es ist beispielsweise für die kunsthistorische Forschung allein nahezu eine Unmöglichkeit die kunsttheoretischen Gedankengänge des Cinquecento restlos klarzulegen. Dies wird zur Evidenz deutlich aus der Schrift von K. Birch-Hirschfeld über die Lehre von der Malerei im Cinquecento, einer scharfsinnigen Darstellung, in der jedoch manche dornenvolle Probleme überhaupt erst aufgeworfen werden.

Je schärfer man nun alle Hindernisse einer „objektiven" Darstellung erkennt, desto mehr ergibt sich, dass das Studium der Ästhetik eines Zeitalters niemals von der Verantwortlichkeit des persönlichen, auf innerlicher Überzeugung aufgebauten Urteils befreien kann. Wohl hat es seinen hohen Wert, sich in die theoretischen Gedankengänge der älteren Kunstliteratur hineinzuversetzen. Sie bereichern das historische wie das künstlerische Wissen nach vielen Richtungen, erleichtern nicht selten das Verständnis für bestimmte Charakterzüge eines Zeitalters — aber sie können niemals unsere eigene, intuitive Subjektivität ersetzen.

Dasselbe gilt von unserem Urteil über die entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhänge. Auch in dieser Hinsicht ist es lehrreich, ja notwendig, die Ansichten derjenigen Generation zu kennen, die den Vorgängen zeitlich noch nahestand. Von einem späteren Zeitpunkt aus betrachtet, zeichnen sich jedoch die wesentlichen Linien des Geschehens erheblich anders ab als aus der Nahperspektive der Zeitgenossen. Gewisse Konturen erhalten dadurch, dass sie sich in ihrem weiteren historischen Verlauf verfolgen lassen, eine unerwartete Bedeutung; an anderen Stellen hingegen, wo die Zeitgenossen Neuartiges wahrzunehmen glaubten, vermag ihnen das moderne Urteil nicht mehr Gefolgschaft zu leisten.

Eines der hauptsächlichsten Charakteristika der neueren Geschichtsauffassung gegenüber der früheren besteht darin, dass sie an Stelle des freien Schaltens einzelner bedeutender Persönlichkeiten wirkliche oder vermeintliche höhere Gesetzmässigkeiten zu sehen glaubt. Sie konstruiert mit heissem Bemühen „logische Entwicklungsreihen", hoch erfreut, wenn es ihr gelingt, unvereinbar scheinende individuelle Gegensätze durch eine geschickt gefasste Definition auf eine Formel zu vereinigen. Der fruchtbare Kern eines solchen Strebens zur Synthese soll gewiss nicht verkannt werden. Aber es hat heute oft den Anschein, als würde mit der Hypostasierung des Begrifflichen einerseits und der Missachtung des Individuellen auf der anderen Seite ein nicht ungefährliches Spiel getrieben. In der historischen Darstellung auf einer konkreten Grundlage, als die man früher allzu einseitig die einzelnen Persönlichkeiten ansah, setzt man sich dem Irrtum immerhin weniger leicht aus als bei abstrakten Konstruktionen.

Die Formel von der „Kunstgeschichte ohne Namen", mit der man jetzt bestrebt ist niemand geringeren als den Künstler selber als Subjekt aus der Entwicklung auszuschalten, ist zweifellos ein ausserordentlich bedenkliches Schlagwort. Denn mit der Individualität des Hervorbringenden entfällt notgedrungen auch der Akt des Hervorbringens selber, der von Fall zu Fall psychologisch aufs feinste differenziert ist. Das Kunstschaffen wird dadurch in unerträglicher Weise mechanisiert, entwürdigt und in seinem tiefsten Wesen verkannt. Eine angebliche „rein optische Entwicklung" wird konstruiert, die in Wirklichkeit niemals existieren kann, da bei dem Träger eines jeden Geschehens, der einzelnen produktiven Persönlichkeit, der optische Apparat im Verhältnis zu dem übrigen Sensorium sich durchaus verschieden verhält. Wer Kunstgeschichte ohne die Individualitäten der einzelnen Künstler schreiben will, vergisst, dass das Kunstwerk nicht auf der Netzhaut entsteht, sondern dort, wo das Zentrum alles Sinnes- und Gefühlslebens ist und wo sich das gesamte menschliche Wollen zu einem einzigen Strom vereinigt. Die Voraussetzungen des künstlerischen Schaffens sind eben ausserordentlich komplizierter Natur und von Fall zu Fall höchst wandlungsfähig. Sie auf eine innerhalb des blossen Sehens liegende Mechanik zu beschränken geht nicht an. Gleichwohl soll zugegeben werden, dass auch eine solche, sich ihrer Grenzen bewusst bleibende Betrachtungsweise gewisse künstlerische Antithesen scharf, ja vielleicht überscharf herauszuarbeiten imstande ist. Einen gründlichen Schiffbruch aber erleidet sie, sobald sie sich erkühnt das Werden, Wachsen und Zusammenbrechen irgendeiner stilgeschichtlichen Welle einzig aus gewissen Gesetzen

des Sehens zu erklären. Denn die auf diese Weise zu begreifende Kontinuität der Herausgestaltung eines Stilideales ist ausserordentlich beschränkt. Nur auf einem sehr kurzen Zeitabschnitt kann man sich mit den Mitteln der formalen Analyse weiterhelfen. Wenn aber vollends von einem einschneidenden Wechsel der Stile die Rede ist, wenn man darlegen will, wie sich aus einem in der Erscheinung einheitlichen künstlerischen Ideal wie dem der Renaissance ein ungleich schwerer aufzufassender Formenkomplex gleich dem des Barock herausgestaltet, so versagt die formale Betrachtungsweise absolut.

Ob die Kunstgeschichte als solche jemals soweit gelangen kann, die Vorgänge bei einem Stilwandel im biologischen Sinne erschöpfend zu analysieren, bleibe dahingestellt. Jedenfalls wäre es allein denkbar bei einer ebenso weitgespannten wie gleichmässig vertieften Darlegung des gesamten Strebens und Gestaltens innerhalb eines nicht allzu eng zu fassenden Zeitabschnittes. Das ist indessen eine Aufgabe von überwältigender Grösse und Schwierigkeit. Bis es aussichtsvoll sein wird ihr nahezutreten, sind noch viele Vorstufen zu übewinden. Vor allem gilt es das tatsächliche Material mit den Methoden der philologischen und der Stilkritik gründlich zu erschliessen. Denn die Fundamente, auf denen man vorschnell ein prunkendes Gebäude aufrichten möchte, sind noch ausserordentlich unsicher, mehr als man es von der Malerei des Cinquecento beispielssweise im allgemeinen annimmt. Diese Arbeit kann freilich nur dann fruchtbar werden, wenn zugleich die gewohnte Beschränkung auf die „fachliche“ Spezialaufgabe aufgegeben wird. Wohl soll das künstlerische Geschehen als die eigentliche Aufgabe unverrückbar im Brennpunkt bleiben, aber nicht als isoliert für sich bestehend, sondern als das Zentrum eines viel weiter gespannten geschichtlichen Bildes.

Der Verfasser des vorliegenden Versuches ist sich bewusst auf dem gekennzeichneten Wege nur eine bescheidene Etappe erreicht zu haben. Erfüllt von mancherlei Bedenken übergibt er der Öffentlichkeit eine Arbeit, um deren weitschichtige Vorbereitungen nicht wenige Fachgenossen wissen. Werden ihre Erwartungen, etwas Abschliessendes zu erhalten nicht möglicherweise enttäuscht werden? Wird nicht von manchem anderen Leser der gegenwärtige Zeitpunkt sogar schon an und für sich als wenig angemessen zur Behandlung eines verhältnismässig abseits liegenden, aussernationalen Themas empfunden werden? Deutlicher gesprochen: ist es nicht heute ein der inneren Berechtigung entbehrendes Unternehmen, sich als Deutscher über die italienische Renaissance vom Standpunkt einer zurzeit nur fiktiven kulturellen europäischen Solidarität aus zu äussern? So reiht sich an das eine gewichtige Be-

denken stets ein noch gewichtigeres. Auch im günstigsten Falle ist es sicher, dass es dem Verfasser versagt bleiben muss, mit seinen Studien auf andere in dem Masse anregend zu wirken, wie es ihm früher vielleicht beschieden gewesen wäre. Werden doch noch auf lange hinaus selbst die äusseren Möglichkeiten fehlen, auf Grund immer erneuter Betrachtung der weit zerstreuten Kunstdenkmäler zu einer wahrhaft lebendigen, umfassenden und vertieften Anschauung zu gelangen, der unentbehrlichen Grundlage einer jeden modernen Kunstgeschichtsschreibung!

Ein sehr begreiflicher gefühlsmässiger Optimismus in uns sträubt sich allerdings noch gegen die trübe Erkenntnis, dass der internationalen Forschung zu unseren Lebzeiten jeder Weg verschlossen sein sollte. Allein wir sollten uns auch aus Gründen tieferliegender Natur der Einsicht nicht widersetzen, dass die Art unserer historischen und ästhetischen Einstellung eine wesentliche Veränderung erfahren wird. Es liegt ohnehin in der modernen Tendenz begründet, das ethnisch und landschaftlich Bedingte in allen geschichtlichen Erscheinungsformen aufzudecken und sogar bei so weitreichenden Bewegungen wie der italienischen Renaissance den ursprünglich nationalen Charakter stark hervorzuheben. Damit wird der früheren Naivität des Urteils, dem rührenden Glauben an ein Allgemeingültiges, Ewiges im Kunstschaffen ferner Epochen und Nationen die Grundlage genommen. Alle Erkenntnis dessen, was um uns ist, dient unter solchen Voraussetzungen vielmehr letzten Endes der Erkenntnis unseres eigenen, national bestimmten Seins.

Die heutige jüngere Generation wird auf diese zur Konzentration und Auslese des Wesentlichen zwingenden Auffassung durch die Notwendigkeiten der Gegenwart von selber hingewiesen. Sie wird indessen hierüber niemals vergessen dürfen, dass die Erkenntnis der aussernationalen Welt und die Selbsterkenntnis Früchte eines und desselben Baumes sind, und dass das Vergangene nichts anderes ist als ein mit den Sinnen nicht wahrzunehmender, aber integrierender Bestandteil des Gegenwärtigen.

Die vorliegende Arbeit wurde im Oktober 1919 als Habilitationsschrift genehmigt von der Universität Leipzig.

INHALT

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

EINLEITUNG

GESCHICHTLICHE STELLUNG DER RÖMISCH-FLORENTINISCHEN SPÄTRENAISSANCE



Kapitel I

Zeitliche Abgrenzung und Einteilung der Spätrenaissancemalerei

Die Benennung der Periode vom Ableben Raffaels bis zu dem Auftreten der Carracci, also von ca. 1520 bis ca. 1600, mit dem Namen Spätrenaissance ist nicht unbestritten. Sicherlich liegt in diesem Worte — wie in den meisten derartigen Stilbezeichnungen — eine Einseitigkeit und Ungerechtigkeit. Denn das spätere Cinquecento weist in wachsendem Masse Symptome des werdenden Barockideals auf. Diese unzweifelhafte Tatsache hat einzelne, im besonderen Wölfflin[1]), bewogen, von der architektonischen Entwicklung ausgehend, den Barockstil bis in die erste Hälfte des XVI. Jahrhunderts zurückzuverfolgen und in dem Seicento, das bis dahin als das eigentliche barocke Zeitalter galt, lediglich die spätere Entwicklungsphase eines schon während des Cinquecento völlig ausgebildeten Stils zu erblicken.

Unsere Betrachtung wird zunächst bestrebt sein müssen die Entwicklung der Malerei in Rom und Florenz in der fraglichen Zeit nach ihren Hauptphasen und den führenden Meistern aus einer gewissen Distanz zu überblicken, um sodann die Verbindung mit den übrigen Künsten wie mit der gesamten geistigen Richtung der Periode herzustellen. Der Höhepunkt der gesamtitalienischen Renaissancebewegung steht allgemein fest: er fällt in den einzelnen Schulen mit dem Kulminationspunkt im Schaffen der grossen Hochrenaissancemeister zusammen. Allein der verschiedene Lauf der Entwicklung in Ober- und in Mittelitalien bewirkt dort eine etwas später eintretende und länger anhaltende Blüte, hier ein früheres und kürzeres Florieren. In Venedig war der Weg von den Anfängen bis zur Hochrenaissance in raschem Aufstieg durchmessen worden. Es mag also mit die Folge einer gewissen Unverbrauchtheit des venezianischen Genies sein, dass sich diese Schule noch so weit ins XVI. Jahrhundert hinein auf ihrer Höhe behauptet hat. In Florenz und Mittelitalien war die künstlerische Kultur auf viel älteren Grundlagen errichtet. Sie hatte während des Trecento und Quattrocento bereits einen Hauptteil ihrer Lebenskräfte aufgezehrt,

1 Wölfflin, Renaissance und Barock, München 1888.

bevor mit den ersten beiden Jahrzehnten des Cinquecento der Gipfel erreicht worden war. Auf diese kurze Periode der römisch-florentinischen Hochrenaissance folgte nun, verglichen mit Venedig, ein auffallend schnelles Ermatten.

Einen Teil der Schuld an einem so ungleichen Verlauf der Dinge trägt aber auch die spezifische Fremdheit der römischen und besonders der florentinischen Künstler gegenüber den im engeren Sinne malerischen Aufgaben und Problemen. Einseitig beschäftigt mit der Überwindung der Schwierigkeiten des Perspektivisch-Räumlichen und des Plastischen in der menschlichen Erscheinung, streben sie nach dieser Seite immer weiter und verlieren dabei den Zusammenhang mit dem einfachen, natürlichen künstlerischen Gefühl. Unterdessen hat man in Venedig den umgekehrten Weg eingeschlagen. Das Ziel ist hier die vorurteilslose, von künstlerischem „Wissen" nicht allzusehr beschwerte Wiedergabe des Seienden, dessen Schönheiten in schwelgerischem Geniessen nach seiner ganzen unendlichen Ausdehnung durchkostet werden.

So sehr nun aber der Vergleich zwischen dem späteren Cinquecento in Venedig und in Rom-Florenz zum Nachteil der beiden führenden mittelitalienischen Schulen ausfällt, so ungerecht ist doch die bisherige Gepflogenheit, den reichen, kunsthistorisch bedeutungsvollen Inhalt der auf Raffael und Andrea del Sarto folgenden Epoche mit einem ungefähren Überblick und einigen halbrichtigen Schlagworten abtun zu wollen. Zunächst sei von den einzelnen Phasen der Entwicklung in Rom und Florenz ein Bild gegeben. Der Gang der Dinge bringt es mit sich, dass die künstlerischen Strömungen in diesen beiden Schulen sich mehrfach durchkreuzen und vermischen. Im allgemeinen behauptet dabei Rom gegenüber der von ihrer alten Stellung immer mehr herabsinkenden toskanischen Metropole den Vorrang.

Man darf sagen, dass die römische Hochrenaissance mit den unter Clemens VII. (1523 bis 1534) entstandenen Werken der Raffael-Schule, insbesondere des Giulio Romano und Perino del Vaga, deutlich in das Zeichen der Überreife eingetreten ist. Das gilt namentlich von den späteren Jahren dieses unglücklichen Pontifikates, denen das fürchterliche und folgenschwere Ereignis des Sacco di Roma (1527) nur zu deutlich seinen Stempel aufgedrückt hat. Eine neue Phase beginnt mit dem Eindringen des auf spezifisch florentinischem Körperempfinden beruhenden michelangelesken Stiles. Die Träger dieser Bewegung sind anfänglich allerdings Oberitaliener (Sebastiano del Piombo, Marcello Venusti und Battista Franco), dann aber gleitet die Führung in die Hände gebürtiger Toskaner. Der Name des Daniele da Volterra kenn-

zeichnet den Höhepunkt und zugleich den Gipfel des künstlerischen Schaffens in dieser Phase, die ungefähr die Pontifikate von Paul III. bis zu Paul IV. umspannt.

In Florenz ist Andrea del Sarto als der letzte Vertreter des reinen Hochrenaissanceideals anzusehen. Mit Pontormo, dessen Anfänge allerdings noch in dem gleichen Boden wurzeln, beginnt das Grübeln und Suchen, das für die erste Phase des Abstieges charakteristisch ist. Pontormos weitere Entwicklung führt sodann zur Herrschaft des Michelangelo-Ideals auch in Florenz, und zwar in einem noch einseitigeren, engeren Sinne als in Rom. Rosso Fiorentino und vor allem Bronzino bezeichnen mit ihren plastischen Zielen nacheifernden, rein toskanisch empfundenen Werken die ferneren Etappen dieses Weges.

Einen nicht nur für Florenz, sondern auch für die römische Entwicklung folgenschweren weiteren Schritt wagen Salviati und Vasari. Sie sind nicht mehr die Gefolgsmänner eines einzigen, bestimmten Vorbildes, sondern orientieren sich nach verschiedenen Richtungen, verschmelzen Florentinisches mit Römischem, ja vereinzelt schon mit Oberitalienischem (Parmigianino). Sie tragen so den Charakter des Eklektischen in die gesamte mittelitalienische Kunst, wenn auch in ihrem Stil unverkennbar das von Michelangelo abgeleitete florentinische Ideal des Bildnerischen dominiert. Bedeutungsvoll ist insbesondere Vasari noch durch den starken literarischen Einschlag seiner Kunst, durch seine Neigung zu komplizierten, ausgeklügelten Programmalereien. Dabei verrät er in vielen seiner Werke eine bedenkliche Schnelligkeit und Gewissenlosigkeit der Durchführung. Er versteht es, zur Bewältigung umfangreicher Aufträge einen handwerklichen Betrieb einzurichten, dessen Organisation auf die Individualität des einzelnen Gehilfen geradezu tötend wirkt. Die künstlerische Produktion wird auf solche Weise zu einem geschickten Hantieren mit bestimmten Kompositionsschematen, Bewegungsmotiven und anderen Requisiten, dessen Virtuosität man vielleicht bestaunen, keinesfalls aber als nachahmenswert bezeichnen kann.

Vasaris Vorbild hat in Florenz wie überhaupt auf toskanischem Boden weitreichende Folgen gehabt. Eine grosse Zahl jüngerer Künstler unterstützte ihn bei der Ausmalung des Palazzo Vecchio und bei den übrigen Aufgaben, die ihm der junge mediceische Staat unter Cosimo I. stellte. Eine ganze Generation wurde mit dem Geiste seiner Kunst gross; sie bietet daher, im ganzen angesehen, ein ausserordentlich einheitliches, ja einförmiges Bild. Naldini, Poppi, Zucchi und Stradanus sind in diesen Jahrzehnten die namhaftesten Künstler und zugleich diejenigen, die ihrem

Meister am nächsten stehen. Ein weiterer Kreis von Adepten schart sich um sie, unter ihnen einige, die wie Alessandro Allori die michelangeleske Tradition im Anschluss an Bronzino fortsetzen, andere, die gleich Macchietti auf eigene Hand einer grösseren Gediegenheit zustreben.

In Rom findet die von Salviati und Vasari eingeführte manieristische Praxis ihre selbständige Fortsetzung bei Taddeo und Federico Zuccari. Ihr Auftreten bezeichnet in der Entwicklung der römischen Spätrenaissance erst den eigentlich entscheidenden Einschnitt, da ihr Schaffen zum Unterschied von Salviati und Vasari sich fast durchgängig auf römische Voraussetzungen gründet. Ist auch bei ihnen der Schematismus annähernd der gleiche wie bei ihren toskanischen Vorgängern, so tritt doch in ihrem Stil das im engeren Sinne bildhauerische Moment nicht so sehr in den Vordergrund. In bewusster Anlehnung an Raffael suchen sie vielmehr den Charakter des Flächenhaften, Ruhigen in der kompositionellen und farbigen Gliederung ihrer monumentalen Schöpfungen zu betonen. Sowohl der begabte, doch früh verstorbene Taddeo wie der ungleichartige Federico ist in den frühesten Werken im allgemeinen am besten. Unter den Pontifikaten Gregors XIII. (1572 bis 1585) und Sixtus' V. (1585 bis 1590) dagegen gerät Federico mitsamt seinen unmittelbaren und mittelbaren Gefolgsleuten in einen Strudel wildesten Unternehmungsdranges. Es handelt sich darum, den Vatikan, die Peterskirche und viele andere kirchliche wie profane Bauten mit umfangreichen Freskenzyklen auszuschmücken. Qualität und Stileinheit spielen eine geringere Rolle als Schnelligkeit und dekorativer Reichtum. Künstler aus verschiedenen Gegenden Italiens und von ganz ungleichartiger Vorbildung werden zu gemeinsamer Tätigkeit vereinigt; ihre Leistungen entsprechen begreiflicherweise nur zu sehr diesem Verfahren. Mehr und mehr nähert sich die Malerei in Rom unhaltbaren, ja anarchischen Zuständen.

Wenige Künstler heben sich aus dem bunt zusammengewürfelten Gemälde dieser letzten Phase des römischen Cinquecento als starke Individualitäten sichtbar heraus. Bei weitem der bedeutendste ist Federico Barocci aus Urbino, ein jüngerer Landsmann und Studiengefährte der Zuccari, der sich nach anfänglicher erfolgreicher Beteiligung an den römischen Freskounternehmungen bald ganz nach seiner Heimat zurückzieht. Er wird in seinen sorgfältig vorbereiteten und mit malerischem Schwunge vorgetragenen Altarbildern das bewunderte Vorbild einer ganzen Gruppe von Künstlern, die grösstenteils aus den Marken, zum Teil aber auch — wie Vanni und Salimbeni — aus Südtoskana stammen. Eine an-

dere, allerdings begrenztere Persönlichkeit ist der Brescianer Girolamo Muziano, in dem die monumentale Tradition eines Sebastiano del Piombo einen späten Ausklang findet. Ihm steht der in Südtoskana geborene Cristoforo Roncalli, ein Oberitaliener der Abstammung nach, an Würde der koloristischen und kompositionellen Haltung nahe. Auch Giuseppe Cesari aus Arpino gehört zu diesen stärkeren Persönlichkeiten. Seine besondere Note ist die süditalienische Glätte und Eleganz der Linie, die etwas leere Pathetik der Empfindung, das angenehme, wiewohl ins Süssliche und Weichliche gehende Kolorit. Gleich Roncalli reicht er mit seiner Tätigkeit beträchtlich ins XVII. Jahrhundert hinein.

In Florenz beginnt, während der Manierismus vasarischer Observanz noch in voller Blüte steht, mit den übersichtlich gegliederten und inhaltlich klaren Altarbildern des Santi di Tito eine bedeutungsvolle Reaktion. Titos auf Natürlichkeit und Anschaulichkeit des Dargestellten wie auf Durchsichtigkeit des Räumlichen und Kompositionellen gerichtete Kunst ist in mancher Beziehung eine Neubelebung älterer florentinischer Gewohnheiten. Ciampelli, Boscoli und der grosse Hoffnungen erweckende, aber jung verstorbene Pagani setzen diese Bestrebungen fort, während Bernardino Poccetti auf dem Gebiet des erzählenden Wandbildes an abgerissene Quattrocento-Überlieferungen seiner Vaterstadt in selbständiger Weise wieder anknüpft.

Eine letzte, bereits zum Seicento überleitende Phase der Florentiner Malerei des XVI. Jahrhunderts verkörpert Passignano. Er ist derjenige, auf dessen Schaffen die Kunst Venedigs am frühesten einen befruchtenden Einfluss ausgeübt hat. Neben ihm hat der geborene Veronese Jacopo Ligozzi erfolgreich für die Verbreitung der venezianischen Malkultur in Florenz gewirkt. Obwohl er sich — darin dem Passignano verwandt — in seinen Zielen bereits vielfach mit den Absichten des folgenden Jahrhunderts berührt, muss doch auch er nach dem Kern seiner künstlerischen Überzeugung und Gewöhnung noch dem Cinquecento zugerechnet werden. Als der wahre Begründer des toskanischen Barockstils in der Malerei ist vielmehr Ludovico Cigoli anzusehen, durch dessen entscheidende Neuerungen sich das Bild der Florentiner Malerei tatsächlich völlig verändert. Mit ihm ist die Periode des Manierismus in Florenz endgültig vorüber; das Reich des Barock tut seine Tore weit auf.

Die analoge Bedeutung für die römische Schule — und, kann man hinzufügen, für die italienische Malerei überhaupt — besitzen Caravaggio und die Carracci. Bei dem aus Oberitalien zu Beginn der neunziger Jahre eingewanderten Naturalisten

ist der Bruch mit den Formen und Ideen der Renaissance so vollständig und das Bekenntnis zu dem Ideal einer neuen Zeit so unumwunden wie nur möglich. Etwa ein Lustrum später setzt dann in Rom das noch umfassendere, tiefer reichende Wirken von Annibale und Agostino Carracci ein. Auch sie verpflanzen oberitalienische Traditionen nach Mittelitalien. Aber indem sie Elemente des correggesken Stils mit venezianischen und römischen vermischen, schaffen sie eine Synthese, in der die künstlerischen Gedanken der italienischen Hauptschulen eine fruchtbare Verbindung eingehen. Die schulbildende Wirkung ihrer Neuerung ist daher ungeheuer. In der Tat strahlen von ihnen so viele entscheidende Anregungen aus, dass man sie in noch weiter gefasstem Sinn als Caravaggio die Urheber des neuen, ganz Italien durchdringenden Stiles des Seicento nennen darf.

Dass der Barock in seiner klassischen Ausprägung eine gesamtitalienische Erscheinung gewesen ist, über diese Tatsache herrscht volle Übereinstimmung der Ansichten. Für alle Neueren, die sich mit der Frage seines Ursprunges beschäftigt haben, steht es ferner fest, dass das malerische Element des Barockstils seine Wurzeln in Oberitalien hat. Es ist nun aber gerade der spezifisch malerische Zug im Stil des XVII. Jahrhunderts, der gegenüber dem Renaissanceideal das entscheidend Neue bedeutet. Bis zu Caravaggio und den Carracci ist die malerische Auffassung in Rom — von Florenz ganz zu schweigen — eng begrenzt. Selbst bei Barocci bleibt sie anderen künstlerischen Absichten untergeordnet. Sobald sich jedoch zu den sonst bereits vorhandenen latent barocken Elementen der entscheidende norditalienische Faktor hinzugesellt, sind die Voraussetzungen für einen grundsätzlich anders orientierten Stil gegeben.

Es ist die Tat einer bedeutenden, schöpferischen Persönlichkeit, nicht eines armseligen Eklektikers, durch welche der Barockstil in seiner bezwingenden Machtfülle erstand, ähnlich wie das Quattrocento durch Masaccio und das Cinquecento durch Leonardo, Michelangelo und Raffael. An solchen Individualitäten waren die auf den Höhepunkt der Renaissance folgenden Jahrzehnte arm gewesen. Ihre Stärke lag ausschliesslich in der ererbten Herrschaft über die Mittel einer hochentwickelten Kultur. Die eigenen Gedanken, an denen es gewiss nicht ganz fehlte, waren doch durchweg von so viel Überlieferung beschwert, dass sie sich über den hochwertigen Durchschnitt nicht entscheidend erhoben. Schon deshalb erscheint es widersinnig, den Beginn einer so eminent neuen Erscheinung wie des Barockstils in diese Zeit zu verlegen.

Man könnte vielleicht einwenden, bereits in den späteren Werken Raffaels, Michelangelos und nicht minder bei Correggio und Tizian

sei die barocke Tendenz deutlich wahrzunehmen, darum sei das Werden der Barockmalerei bis auf sie zurückzuverfolgen. Die Prämisse ist nicht unrichtig, die Schlussfolgerung aber durchaus verfehlt. Es liegt im Wesen grosser Meister, dass sie nicht nur die Gedanken ihrer eigenen Periode am konkretesten ausdrücken, sondern auch die Möglichkeiten einer späteren Entwicklung teilweise schon andeutend vorwegnehmen. Die grossartige, dem Stile des frühen Cinquecento wahlverwandte Kunst eines Masaccio bietet für diese Erscheinung ein augenfälliges Beispiel. In der italienischen Hochrenaissance liegen die Dinge nun ausserdem noch so, dass der Hauptmeister jeder einzelnen Schule jeweils als krönender Abschluss einer eigenen, lokal gefärbten Entwicklung erscheint, also gewissermassen als der Exponent besonders gearteter künstlerischer Absichten. Correggio weist also durchaus nicht in der gleichen Linie zum Barock hinüber wie Tizian; ebenso benennt man in Raffaels späteren Werken keineswegs dieselben Stilmomente mit dem Worte „barock" wie in Michelangelos Jüngstem Gericht.

Der wirkliche Barockstil indessen vereinigt in sich alle diese zu Beginn des XVI. Jahrhunderts noch stark getrennten Elemente, die sich während des gesamten Jahrhunderts nur oberflächlich untereinander berührt haben. Es ist ein ausserordentlich auffallendes Phänomen, wie plötzlich, in der Zeit kurz vor 1600, überall in Mittelitalien das Verlangen hervortritt, in die malerisch-kompositionellen Gedankengänge der Venezianer und „Lombarden" (worunter man Parma, Modena usw. miteinbegriff) einzudringen. In Florenz bietet dafür das Schaffen Paganis, Passignanos und Cigolis den greifbaren Beweis; in Rom vollends erhält die Synthese der verschiedenen Schulprinzipien (Raffael, Michelangelo, Correggio, Tizian—Tintoretto) durch die Carracci ihre klassische Ausprägung. Die Periode der Spätrenaissance charakterisiert sich gerade durch das Gegenteil. Sie offenbart in Florenz und Rom den plastisch-zeichnerischen Stil in seiner einseitigsten lokalen Formulierung, in Venedig andererseits die spezifisch malerische Gestaltungsweise. Der alte historische Gegensatz Toskana-Venetien hat kaum jemals Äusserungen einer derartig bewusst feindseligen Gesinnung hervorgerufen wie in den mittleren Dezennien des Jahrhunderts. Das zeigt sich in den ästhetisch-literarischen Tagespolemiken in der schärfsten Weise, nicht minder jedoch in der persönlichen Behandlung, die z. B. Vasari und Salviati in Venedig erfuhren. Und als Tizian im Jahre 1536 auf der Reise von Rom nach Venedig Florenz passierte, wagte Herzog Cosimo nicht die Gelegenheit zu benutzen, sich von ihm porträtieren zu lassen, weil er fürchten musste, die einheimischen Maler schwer zu beleidigen!

Kapitel II

Parallele Strömungen in der künstlerischen und allgemein-geistigen Entwicklung

Bei dem engen Verhältnis gegenseitiger Beeinflussung, das im römisch-florentinischen Cinquecento zwischen Malerei und Baukunst besteht, ist es notwendig, die Frage nach der Abgrenzung der einzelnen Entwicklungsphasen und besonders jene nach dem Beginn des eigentlichen Barock auch auf dem architektonischen Gebiete zu beantworten. Gerade die Analyse des römischen Bauschaffens seit Michelangelo war es ja, die zu der Meinung führte, man könne jenen Zeitabschnitt nicht mehr zur Renaissance hinzurechnen. Dieser Ansicht gegenüber sei zunächst betont, dass, wie H. Tietze[1]) es treffend formuliert hat, „jede Stilphase schliesslich aus der früheren herauswächst und in die folgende überwirkt". Worin besteht nun aber in der Baukunst überhaupt das barocke Prinzip? Wölfflin glaubt es in der Massenwirkung und dem Streben nach Bewegung und malerischem Effekt zu erkennen. Was das Betonen des Massigen betrifft, so ist es jedoch unzweifelhaft schon der Hochrenaissance gegenüber der zierlichen Baukunst des Quattrocento eigentümlich. Das spätere römische Cinquecento, das ebensowenig wie in der Malerei auf architektonischem Gebiet an neuen Gedanken reich ist, vollendet hier lediglich, was zu Beginn des Jahrhunderts angebahnt war.

Das Bewegungsstreben sowie die malerische Tendenz andererseits befinden sich selbst in den Bauten Gregors XIII. und Sixtus' V. erst ganz in den Anfängen. Wenn man an die Schöpfungen eines Bernini oder Borromini denkt, scheint es ein Paradoxon, das flutende Leben, das in ihnen pulst, aus dem kalten, steifen, nüchternen Stil römischer Kirchen und Paläste des späten XVI. Jahrhunderts herleiten zu wollen. Man kann Werke wie S. Caterina dei Funari (1563) und den Gesù allerdings in mancher Beziehung als Vorstufe für Ideen und Kompositionsprinzipien des Seicento ansehen. Geht man indessen von demjenigen aus, was die Gesamterscheinung eines solchen Baues bestimmt, so ist der Abstand vom Seicento ungeheuer. Es genügt das Frühwerk des Maderna, die Fassade von S. Susanna (1595 bis 1603), neben der absolut flachen

1) H. Tietze, Die Methode der Kunstgeschichte, Leipzig 1913, S. 93.

und unmalerisch wirkenden Gesùfront sprechen zu lassen, um zu erkennen, wo der Bruch mit der Renaissancetradition tatsächlich erfolgt ist. Welcher Reichtum an explosiver Bewegung und malerischem Effekt bei Maderna, welche Neuheit in der Verwendung überlieferter Motive, welch sichere und überlegte Verwendung des Dekorativen als selbständigen kompositionellen Faktors! Hier, und nicht bei den Vignola und della Porta, ist die entscheidende Tat zu suchen, die den grossen römischen Barockmeistern den Weg gebahnt hat.

Soll das Geheimnis der Neuerung Madernas auf eine kurze kunsthistorische Formulierung gebracht werden, so würde diese lauten: das Streben nach Bewegung, das schon vor 1600 latent vorhanden war, wird erst dadurch zum stilbildenden Faktor, dass es sich mit dem Prinzip der malerisch-freien Verwertung des plastischen und ornamental-dekorativen Elementes eng verbindet. Die Analogie zum Ursprung der barocken Malerei ist also offensichtlich, und sicherlich ist es kein Zufall, dass auch der Begründer der Architektur des römischen Barock aus dem Norden kam. Maderna war, wie Caravaggio, geborener Lombarde, und bereits ein Dreissiger, als er nach Rom kam. Das bedeutet, dass er die erste und entscheidende Ausbildung schon genossen hatte, und zwar unzweifelhaft in der damals seine Heimat beherrschenden Stilweise des Galeazzo Alessi und Pellegrino Tibaldi. Das Charakteristikum ihrer Bauten ist eben die üppige malerische Wirkung, die bis zum Überschwang reiche und gelegentlich spielerische Verwendung plastischen und ornamental-dekorativen Schmucks. Diese Tendenzen mit der struktiven Art der Römer zu etwas Neuem verschmolzen zu haben ist Madernas historische Bedeutung.

In der römischen Spätrenaissance lagen Ansätze nach der malerischen Seite hin kaum vor. Lediglich das zum Barock tendierende Bewegungsstreben macht sich bereits in gewisser Weise geltend, wenn auch noch nicht mit jener dreidimensionalen Gewalt wie im Seicento. Immerhin lebt in den Fassaden der Richtung Vignolas ein stärkerer Wille zu rhythmisch bewegter Durchgliederung als in den Schöpfungen der hohen Renaissance. Man gewöhnt sich daran, die Baumasse durch Vervielfachung der Glieder (Pilasterbündel und dergleichen, auffällig stark durchgliederte Attiken, Gesimse usw.) in zahlreiche Teile zu zerlegen, die in einem kompliziert erdachten rhythmischen Verhältnis zueinander stehen. Man gestaltet die Kirchenfassaden zu einem System von Feldern, deren kühl erklügelte Abstufung und Differenzierung sich freilich mit der elementaren Kraft barocker Fassaden nicht vergleichen lässt. Vignolas Entwurf für die Front des Gesù ist ein bezeichnendes Beispiel

hierfür. Und von S. Luigi de' Francesi, dem Werke des jüngeren, schon stärker nach der Seite des Bewegten und Massigen hindrängenden Giacomo della Porta, sagt Gurlitt[1]) mit Recht, die Fassade habe trotz alles formalen Aufwandes kein rechtes Relief und wirke fast wie ein gemusterter Vorhang. Ähnliches gilt auch von den profanen Bauten aus dieser Zeit.

In der Tat: der völlig flächenhafte Charakter der Baukunst des späteren Cinquecento hebt sich von dem Stil des XVII. Jahrhunderts mit aller Schärfe ab. Trotz ausgesprochener Rhythmisierung der Bauglieder vermitteln die Schöpfungen eines Vignola weder die überzeugende Illusion malerischer Bewegtheit noch den Eindruck des Massigen und elementar Dreidimensionalen. Zum Teil ist diese Tatsache eine Folge des noch sehr geringen Hervortretens der gliedernden Teile (Pilaster, Simse usw.) aus dem Baukörper. In der Hauptsache aber erklärt sie sich daraus, dass Vignola und seine Schule — und in ihrer spröderen Art auch die florentinischen Zeitgenossen Ammanati, Dosio und andere — noch mit allen Fasern an dem Formenschatz der Hochrenaissance hängen. Vor der rücksichtslosen Verwendung individuell geprägter, neuer Motive empfinden sie eine gewisse Scheu. Ihrer architektonischen Auffassung und Gestaltung wohnt sogar etwas ausgesprochen Unpersönliches inne, im vollen Gegensatz zu der Gesinnung der Maderna und Bernini, die in der Erfindung und Differenzierung baulicher Lösungen, in der Dekoration wie überhaupt in jedem Detail das Recht des Individuums bewusst betonen.

Die Parallelen dieses Gesamtbildes der späteren Cinquecentoarchitektur mit den Stilmerkmalen der gleichzeitigen Malerei sind deutlich. Hier wie dort bedient man sich der überkommenen Formeln der Hochrenaissance, die in erklügelter Weise differenziert und ins Künstliche abgewandelt werden. Als integrierender Bestandteil des Innenraums passt sich das Wandbild der Aufgabe an, die es in einer im wesentlichen flächenhaften Architektur zu erfüllen hat. Es verzichtet auf jenes intensive Helldunkel, auf jene Einheitlichkeit der malerischen Bildwirkung, die in der Barockmalerei — analog der stärkeren Dreidimensionalität des Architektonischen — zu Hause sind. Wohl werden Verkürzungen und Überschneidungen übereinander getürmt, aber gerade in ihrer Häufung hindern sie eher die einheitliche Raumillusion als dass sie diese förderten. Zwischen der Malerei der Spätrenaissance und des Barock herrscht also der gleiche Gegensatz wie zwischen den Bauwerken beider Epochen. Auf der einen Seite eine ins kleinste

1) Gurlitt, Geschichte des Barockstiles in Italien, Stuttgart 1887, S. 70.

gehende Abstufung und Rhythmisierung innerhalb des Flächenhaften, auf der anderen malerische Konzentrierung und stärkste Dreidimensionalität. Im XVII. Jahrhundert sucht selbst das Fresko grössten Umfanges, das doch seiner Natur nach mit dem Flächencharakter der Wand eng verwachsen ist, den Blick in unermessliche Fernen zu führen. Dies Erweitern des Raumes zur Unendlichkeit, dieses Aufgehen der malerischen Vision im wesenlosen Glanz des lichtdurchfluteten Alls wird in der glühenden Phantasie eines Luca Giordano und Tiepolo zur letzten Offenbarung des barocken Geistes. Zu einer solchen Auffassung steht die strenge Tektonik, die in der römisch-florentinischen Malerei und Baukunst des XVI. Jahrhunderts stets gewahrt bleibt, innerlich in keinem Verhältnis. Es ist unmöglich, den Begriff des Barock so weit zu spannen, dass darin für zwei Anschauungsweisen Platz bleibt, die sich wie zwei völlig voneinander geschiedene Welten gegenüberstehen.

Die Analogien der malerischen Produktion des Cinquecento mit der Architektur dieser Periode beschränken sich nun aber nicht auf einzelne wichtige stilistische Merkmale, sondern sie erstrecken sich auch auf die gesamte Stufenfolge des entwicklungsgeschichtlichen Verlaufs. Der an Raffael und seine Werkstätte anschliessenden Übergangsphase vom Stil der Blütezeit zur eigentlichen Spätrenaissancemalerei entsprechen im architektonischen Schaffen die ernsten, imposanten Werke des jüngeren Sangallo. Diese Phase wird, genau wie in der Malerei, abgelöst von dem aus plastischen Vorstellungen erwachsenen, eminent subjektiven Baustil Michelangelos[1]. Unter seinem überwältigenden Eindruck gewinnt das plastische Gefühl, das sich bei seinen Nachfolgern der Malerei bemächtigt, in gleicher Weise auch in der Architektur die Oberhand. Und wieder verrät sich hierbei aufs fühlbarste des Meisters toskanische Abstammung. Überall meldet sich, in den Gesamtproportionen wie in der Bildung des Details, die spezifisch-florentinische Secchezza und schneidige Schärfe. „In der Biblioteca Laurenziana sind wie in der Cappella Medici alle Kapitäle, Basen, Konsolen, Rahmenprofile mit ihren Ausläufern scharf geschnitten, spitzig, trocken, wie in hartem Holz gedacht“[2]. Es ist bezeichnend, dass sich diese beiden persönlichsten Bauschöpfungen Michelangelos in Florenz selber befinden. Seine architektonische Tätigkeit in Rom verleugnet zwar das toskanische Empfinden keineswegs, trägt aber dennoch der römischen Gravità bis zu einem gewissen Grade Rechnung.

Es ist nun das florentinische Element in Michelangelos Bauten,

1) Vgl. Schmarsow, Barock und Rokoko, Leipzig 1897, S. 77 ff.
2) Schmarsow a. a. O., S. 78.

das bei Vasari, seinem unmittelbaren Fortsetzer, in dem Formensystem der Uffizien und ähnlichen Werken weiterklingt. In diesen Schöpfungen liegt die ideale Übereinstimmung des Wollens mit den Erzeugnissen der zeitgenössischen toskanischen Malerei ganz besonders greifbar zutage. Von ihnen aus nimmt denn auch die spätere Florentiner Architektur des Cinquecento ihren Ausgang, jene der Richtung eines Santi di Tito geistesverwandte, tüchtige, doch phantasielose Stilweise der Dosio und Bernardo Buontalenti.

Wesentlich bedeutungsvoller ist die weitere Entwicklung in Rom. Vignolas Schaffen bedeutet unverkennbar eine starke Reaktion auf die Willkür des Bildhauer-Architekten Michelangelo und seiner toskanischen Nachbeter. Gegenüber dem einseitigen Hervorheben der plastischen Einzelform erhält durch ihn wieder die architektonische Rhythmik und Gesetzlichkeit des Ganzen den Hauptakzent. Der Wert der Bauten Vignolas liegt in dem Zurückdrängen aller willkürlichen Eigenbildungen zugunsten der Gesamtwirkung, in welcher die Proportionalität der Flächen das Wesentliche ist. Es lässt sich nicht verkennen, dass hierin ähnliche Empfindungen zum Ausdruck gelangen wie in der von den Zuccari beherrschten Richtung der römischen Malerei, die gegen die bildhauerischen Gewaltsamkeiten des Michelangelo-Stiles durch die Toskaner opponierte. Auch von diesen Künstlern ward ja die Unruhe bekämpft, die durch das starke Hervortretenlassen einzelner plastischer Motive in der Wand- und Tafelmalerei entstanden war.

Die Schwäche Vignolas und seiner Nachfolger liegt in einem gewissen architektonischen Konventionalismus, der von jetzt an bis zu Madernas Auftreten das römische Bauschaffen beherrscht. Ob man nun mit sakralen oder profanen Aufgaben zu tun hat — alles wird damals nach bestimmten Schematen gelöst. Die Persönlichkeit der Architekten, eines Fontana, Martino Lunghi usw., tritt hinter der feststehenden Norm dieser stereotypen Lösungen in auffallendem Masse zurück. Es ist also hier das gleiche festzustellen wie bei den manieristischen Malern, deren Individualität ebenfalls unter der Last des überkommenen formalen Rüstzeuges zusammenzubrechen droht.

Erst mit dem beginnenden XVII. Jahrhundert schafft sich die selbständige Persönlichkeit wieder ihr volles Recht. Anstelle des Unentschiedenen, vorsichtig Abgetönten in der Rhythmisierung einer Fassade, wie es sich bei Vignola bemerkbar macht, tritt bei Maderna und seinen Mitstrebenden ein stürmisches, entschlossenes Zugreifen, an die Stelle der freudlosen, unpersönlichen Bildung der Einzelformen ein blühendes, kraftvolles Eigenleben in allen Teilen.

Die Baugewohnheit des späten Cinquecento, so sehr sie durch Pilasterverkuppelungen, Gesimsverkröpfungen usw. die Vereinheitlichung des Ganzen erstrebte, stattete doch den einzelnen Bauteil, die einzelne Interkolumne und ähnliches jeweils mit einer gewissen Selbständigkeit aus. Sie vermochte sich weder ganz von dem koordinierenden Renaissanceprinzip zu trennen, noch der dekorativen Phantasieform innerhalb des tektonischen Gesamtsystems eine entscheidende funktionelle Bedeutung zuzuweisen.

Ganz anders das Seicento. Die konventionelle Gestaltung und Zusammenfügung der Einzelformen weicht nunmehr einer freieren Erfindung und Kombinationsweise. Neuartige Dekorationsmotive spielen dabei eine selbständige Rolle. Ein Bauwerk dieser Periode lässt sich überhaupt nicht mehr in selbständige Elemente zergliedern. Die Kompositionsmotive sind so unterschiedlicher Natur, sie werden so eng ineinander geschachtelt und bedingen sich gegenseitig so durchaus, dass sie auch in Gedanken nicht mehr voneinander zu lösen sind. Der dominierende, ordnende Faktor ist der malerische: die in grosse Massenkontraste gegliederte, einheitlich gesehene Helldunkelerscheinung. Für diese Auffassung bietet die veränderte Gestaltungsweise der Malerei des beginnenden Barock wieder das vollkommenste Analogon. Der Manierismus hatte die Methode eingeführt mit Hilfe von Schemen und Requisiten ein Bildganzes zusammenzubauen, das dem ungeschulten Auge zwar sehr künstlich schien, aber im Grunde leicht in seine Elemente zu zerlegen war. Im XVII. Jahrhundert hingegen geht die Richtung auf eine aus ungleichartigen Elementen malerisch zusammengefügte Einheit, von der man nichts Einzelnes hinwegnehmen kann. Von solcher Art ist bereits Annibale Carraccis wegweisendes römisches Freskowerk, die Deckenmalerei der Galleria Farnese. „Die Anlage des Ganzen ist sehr schwer zu erkennen; das Auge bleibt angesichts des Unfassbaren immer in einer gewissen Unruhe; Bild ist über Bild geschoben, man glaubt ins Endlose nur immer eines wegrücken zu können, um zu einem neuen zu gelangen; an den Eckwinkeln eröffnet sich ein Ausblick in die Unendlichkeit des leeren Raumes“ (Wölfflin).

Genau wie im architektonischen Gestalten ist es mithin wieder das Prinzip der rein malerischen Vereinheitlichung an sich heterogener Faktoren, das in der barocken Monumentalmalerei über die Auffassung der Renaissance den Sieg davonträgt. Gemessen an der noch völlig in der Überlieferung befangenen und der geometrischen Flächeneinteilung treubleibenden dekorativen Malerei des späteren Cinquecento erscheint die Tat der Carracci in ihrem hellsten Lichte. So sehr die Elemente der Galleria Farnese auf der Tradition beruhen, so revolutionär ist die Art, wie das einzelne

zur Einheit zusammengeschlossen ward. Was Caravaggio mit den einfacheren Mitteln seines Helldunkels in der Tafelmalerei erreicht hatte, war kaum umwälzender, als was die Carracci im Fresko grossen Stiles vollbrachten. Die Galleria Farnese ist tatsächlich, ihrem alten Ruhme voll entsprechend, jene geniale Neuschöpfung, in der das Wollen der monumentalen italienischen Barockmalerei die entscheidende Formulierung erhalten hat.

Nicht geringer als in der bildenden Kunst ist der Umschwung, der um 1600 in der musikalischen Entwicklung einsetzt. Eine neue Hauptperiode der Musikgeschichte, die des harmonischen Systems, bricht an; die in der Renaissance herrschende Art des Hörens, die gewissermassen „horizontale" Auffassung der mehrstimmigen Melodieführung, verschwindet. Dieser bedeutsame Vorgang vollzieht sich nicht in Form eines allmählichen Übergangs, sondern mit der Schnelligkeit einer umwälzenden Neuerung. Die Voraussetzung war natürlich eine neue Art der musikalischen Einstellung des Ohrs. Man wollte sich in den Gesangskompositionen nicht mehr mit dem Verfolgen der kunstvoll nebeneinander herlaufenden, sich kreuzenden und verwirrenden Linien des Geflechtes einer Melodie begnügen. Was man suchte, war die Gesetzmässigkeit des Harmonischen, die Vereinigung der Melodiestimmen zur logisch fortschreitenden Akkordfolge, also das bewusst Klangliche im Gegensatz zum früheren rein zufälligen Zusammenklingen.

Damit hängt die erhöhte Bedeutung der Instrumentalmusik zusammen, die erst im XVII. Jahrhundert zum einheitlichen Klangkörper zusammenwächst. Das XV. und XVI. Jahrhundert kannten nur die lose Zusammenfügung einzeln konzertierender Instrumente auf der Basis des Kontrapunkts. Zwischen vokaler und instrumentaler Setzart machte man noch keinen wesentlichen Unterschied, während das Streben des Seicento aufs entschiedenste auf Individualisierung des tönenden Mediums gerichtet ist. Immer mehr sucht man die Geheimnisse der klanglichen Eigenart bei der menschlichen Stimme wie bei den einzelnen Instrumenten zu ergründen und in der Art der Zusammenfügung zu berücksichtigen. Man gewinnt so für die musikalische Kompositionsweise eine völlig neue Grundlage, die harmonische. Diese bildet zu der gleichzeitig in der Malerei einsetzenden malerischen Gestaltung das vollkommenste Analogon. Denn das Charakteristikum des Malerischen ist ebenfalls die harmonische Vereinheitlichung der einzelnen Farbtöne zu einem einheitlichen Akkord und die Zusammenfassung des Linearen zu einer in tonigen Übergängen abgestuften Helldunkeleinheit.

Es ist eine physiologische Selbstverständlichkeit, dass Auge und Ohr als die beiden Hauptsinnesorgane sich nicht in verschiedenem Sinne weiterentwickeln können. Das Ohr kann nicht in der Entwicklung stehen bleiben, wenn das Auge entscheidende Fortschritte macht — und umgekehrt. Da sich das künstlerische Sehen um 1600 in jener bedeutungsvollen Weise umbildete, die wir charakterisierten, so war ein gleiches mit dem musikalischen Hören unvermeidlich. Jedoch haben wir nicht den einen von beiden Vorgängen als direkte Folgeerscheinung des anderen aufzufassen, sondern beide sind offenbar verschiedenartige Ausstrahlungen desselben entwicklungsgeschichtlichen Phänomens[1]).

Einen historischen Beweis für diese Auffassung bietet die Art, wie sich die Umformung auf musikalischem Gebiete vollzogen hat. Sie läuft der Entstehungsgeschichte des barocken Sehens auffallend parallel. Auch in der italienischen Musikgeschichte des XVI. Jahrhunderts sind zwei scharf gesonderte lokale Schulen zu unterscheiden: die römische (mittelitalienische) und die venezianische (oberitalienische). Jene vertritt die ältere, „horizontale“ Form der musikalischen Auffassung, die sie unmittelbar aus der Tradition der niederländischen Schule herausentwickelt hat. Palestrina, ihr hervorragendster Repräsentant, ist, wie die jüngere musikgeschichtliche Forschung klargestellt hat, durchaus nicht der Schöpfer eines neuen Stiles, sondern vielmehr der geniale Vollender einer grossen Überlieferung. Seine Satzweise beruht wie die seiner römischen Vorgänger auf dem komplizierten imitatorischen a cappella-Stil der Niederländer, der allerdings im Süden schon durch Meister wie Costanzo Festa und Giovanni Animuccia eine Tendenz zur cinquecentistischen Vereinfachung und Abklärung erhalten hatte. Diese Richtung lag, wie sich leicht begreift, ebensowohl in der Art des italienischen Kunstempfindens begründet wie in dem speziellen Streben der römischen Hochrenaissance nach klarer Gliederung und straffem, tektonischem Aufbau.

Auch in Venedig kristallisiert sich der musikalische Stil des XVI. Jahrhunderts aus der kunstvollen niederländischen Kompositionsweise heraus. Indessen liegt der Schwerpunkt hier nicht auf

1) Schon im XVI. Jahrhundert war man sich übrigens der Parallelität zwischen der malerisch-koloristischen Wirkung in der Malerei und dem klanglich-harmonischen Charakter in der Musik voll bewusst. Armenini sagt über die Gesetze der Farbengebung: . . . una bella varietà di colori accordata, rende agli occhi quello, che alle orecchie suol fare una accordata musica, quando le voci gravi corrispondono alle acute, e le mezzane accordate risuonano; sicchè di tale diversità si fa una sonora e quasi una maravigliosa unione di misure . . . (a. a. O. S. 118). Federico Barocci pflegte nach Belloris Zeugnis zu sagen, wenn er sich mit dem malerischen Abwägen eines Gemäldes beschäftigte: sto accordando questa musica.

dem a cappella-Satz, sondern auf der Instrumental- und Orgelmusik. Der moderne Orgelstil geht in allen seinen verschiedenen südlichen und nördlichen Filiationen auf die grossen venezianischen Meister des Cinquecento, Andrea Gabrieli und Claudio Merulo, zurück. Dieser prinzipielle Gegensatz Venedigs zu Rom ist für die ganze Art der künstlerischen Orientierung der Venezianer höchst bezeichnend. Denn in der instrumentalen und zumal der Orgelmusik ruht der Akzent nicht, wie bei dem a cappella-Stil Palestrinas, auf der klaren Führung der melodischen Linie, sondern auf der Ausbreitung des akkordischen Materials und dem rein klanglichen Reiz. Die Venezianer sind die Erfinder der Toccata, jener Erweiterung der überlieferten schlichten Gattung des Präludiums zu einem volltonigen Orgelprunkstück, in dem breit angelegte akkordische Partien mit Passagen und Fugatos alternieren, und zwar nicht auf Grund feststehender Normen, sondern hauptsächlich mit der Tendenz zum klanglich Abwechslungsvollen, das Gehör Aufreizenden.

Venedig und Rom stehen sich also in der Musikgeschichte des Cinquecento in nicht minder scharfer Kontrastierung gegenüber als in der Entwicklung der bildenden Künste. Offensichtlich ist das einseitige Betonen des Klangmomentes im musikalischen Schaffen nichts anderes als das notwendige Korrelat zu der rein malerischen Gestaltungsweise, die in den Werken Tizians, Tintorettos und Paolo Caliaris ihre höchste Vollendung erfährt.

Das Seicento bringt nun auch in der Musik den Ausgleich zwischen den beiden Stiltendenzen, dem melodisch-struktiven Gesangsstil der Römer und dem akkordisch-klanglich orientierten Instrumentalstil der Venezianer und der Oberitaliener überhaupt. Und zwar ist es Frescobaldi aus Ferrara, der gefeiertste aller italienischen Orgelvirtuosen und -komponisten, der auf seinem begrenzten Gebiete zu Beginn des Seicento die Synthese aus den beiden sich bis dahin feindlich gegenüberstehenden Auffassungsweisen zur Tatsache macht. Aus der venezianischen Schule hervorgehend, übernimmt er deren ausserordentlichen klanglichen Reichtum, vermählt ihn aber dem strengen und geschlossenen Aufbau der Werke römischer Stilrichtung. Er unterwirft in seinen Toccaten, Canzonen und Fantasien das Zufällige, Episodische der Werke Merulos einer zusammenfassenden, vereinheitlichenden Dynamik und verknüpft dabei die einzelnen Glieder durch Wiederholung und Umbildung bestimmter grosszügiger Motive noch fester miteinander.

Frescobaldis Wirken findet bei einem anderen Oberitaliener, dem Ludovico Viadana, seine Ergänzung nach der gesanglichen und instrumentalen Seite hin. Viadana gibt in seinen „Con-

certi ecclesiastici“ (1602 erschienen) das erste Beispiel einer orchestral begleiteten Gesangskomposition, bei der die Stimme von einem harmonisch gestützten Instrumentalbass getragen wird. Dieser sogenannte Basso continuo unterscheidet sich von dem bis dahin üblichen, rein linear gemeinten Geflecht der Begleitung dadurch prinzipiell, dass er von vornherein instrumental und harmonisch empfunden ist. Er tritt also nicht einfach an die Stelle der einzelnen Stimmen des früheren Singbasses, sondern verkörpert in sich bewusst die klangliche Eigenart der Begleitinstrumente gegenüber dem Medium der menschlichen Stimme. Damit erreicht Viadana eine für die Zukunft höchst bedeutungsvolle Synthese des niederländisch-römischen melodischen („horizontalen“) Stiles mit dem harmonischen oder akkordischen („vertikalen“) Prinzip der Venezianer.

Noch eine dritte Quelle des musikalischen „Seicentismo“ muss genannt werden: die ersten Versuche des Stile recitativo oder rappresentativo in Florenz, aus denen sich in der Folge die Kunstgattungen der Oper und des Oratoriums herausentwickeln sollten. Dass gerade Florenz, trotz der Verengung seines künstlerischen Horizontes im XVI. Jahrhundert, die Geburtsstätte einer so wichtigen Neuerung wie dieser, des musikalisch-dramatischen Rezitativs, werden sollte, erscheint auf den ersten Blick erstaunlich. In der Tat aber waren in der toskanischen Metropole die besonderen Voraussetzungen für die Elemente der Oper in stärkerem Masse vorhanden als im übrigen Italien. Die Neigung zur dramatischen Darstellung lag den Florentinern von jeher im Blute. Für die Entwicklung der Bühnenszenerie und die Vorführung schwieriger Verwandlungskunststücke hatten sie, namentlich während des Cinquecento, ein absonderliches Interesse bezeugt. Sie liebten es im besonderen, bei Hoffestlichkeiten wie Vermählungen, feierlichen Einzügen und dergleichen Gelegenheitsdichtungen aufzuführen, in denen die Handlung einen Anlass zur Entfaltung von phantasievollen, überaus reichen Bühnenbildern bot. Zur Dekoration gesellte sich dann in immer stärkerem Masse die Musik, anfangs in Gestalt eines hie und da eingestreuten Madrigals, später in ausgedehnteren Dimensionen.

An diesem Punkte setzte nun die von Literaten und Humanisten stark beeinflusste Reform von Peri und Caccini ein. An die Stelle der künstlichen mehrstimmigen Schreibweise trat die durch einen Instrumentalbass gestützte musikalische Rezitation, in der man den verlorengegangenen Stil der Monodie des griechischen Dramas wiedergewonnen zu haben glaubte. Die künstlerische Analogie dieser neuen Musikform zu den Bestrebungen eines Viadana liegt auf der Hand, war doch das Verhältnis zwischen menschlicher Stimme und instrumentaler Begleitung hier auf ganz ähnliche Grund-

lagen gestellt wie dort. Trotzdem wahrt der Stile rappresentativo seine spezifische lokale Färbung. Florentinischem Empfinden entspringt jene herbe, ungefällige Art des unmelodischen Sprechgesanges, die Caccini in der Vorrede der „Nuove musiche" (1601) selber als „nobile sprezzatura del canto" bewusst unterstreicht. Florentinische Tradition ist es ferner, aus der sich der ausgesprochen humanistisch-literarische Ursprung und Charakter der Neuerung erklärt, florentinisch sind schliesslich die unmittelbaren Vorstufen des Musikdramas, jene „Intermedi" der Komödien, von denen Peri und Caccini den Ausgangspunkt ihres Schaffens genommen haben.

Es ist aber für den Geist des musikalischen Barockstils bezeichnend, dass Florenz das Primat in der Oper nur kurze Zeit zu behaupten vermochte. Erst der grosse Meister der italienischen Oper, der Oberitaliener Claudio Monteverdi, gab dem schwachblütigen Produkt des Florentiner Späthumanismus Lebenskraft und überzeugende individuelle Eigenart. Monteverdis Opern, vorab der „Orfeo" von 1607, bedeuten den vollen Sieg des Barockideals in der Musik: leuchtende instrumentale Klangfarben, starker, ja überquellender Ausdruck des Affekts, pathetische Massenwirkung und erstaunliches Vermögen dynamischer Schattierung. Überraschend war in seinen Kompositionen hauptsächlich das dramatische Moment, die Fähigkeit, den Hörer durch ungeahnt starke Kontrastwirkungen zu packen und zu Tränen zu rühren. Hier (und nicht bei Palestrina) ist in Wahrheit der Ausgangspunkt für jene von Wölfflin mit Richard Wagner in Parallele gesetzte barocke Neigung, den Affekt zum Überwältigenden zu steigern[1]), hier ist die Neigung zur Sprengung der klaren Rhythmik, zum Subjektiven, scheinbar Regellosen, zur Dissonanz und zur stimmungverdeutlichenden Tonmalerei.

Welch anderer Welt entstammt dagegen die Musik Palestrinas mit ihrer strengen Kontrapunktik, mit ihrem bewussten Verneinen alles nicht völlig in den Rahmen des hohen religiösen Stiles Gehörigen! Es ist die Welt der Renaissance in ihrer letzten römischen Phase. Der von den Niederländern und Florentinern gepflegte Stil hat sich aus dem künstlich Verwirrten und weltlich Lärmenden zu einfacher Grösse abgeklärt. Alle unkirchlichen Elemente sind von ihm abgestreift; man muss ihn sowohl in der Art seiner künstlerischen Wirkungsmittel wie in seinen hochgesteckten Zielen unmittelbar mit der Ideenwelt der grossen bildenden Künstler vom Ende der Hochrenaissance in Parallele setzen. Palestrinas Schaffen bedeutet, in solchem Zusammenhange verstanden, die krönende Vollendung des Cinquecento-Ideals in der Musik. Der Meister über-

1) Vgl. Wölfflin, a. a. O., S. 65

nimmt das Erbe seiner Vorgänger, und, ohne in seiner a cappella-Satzweise die niederländische Herkunft völlig zu verleugnen, führt er die römische Tendenz der Abklärung mit einer genialen Mischung von Konsequenz und Intuition zur Vollendung.

Es ändert an Palestrinas historischer Stellung nichts, dass er auch einzelne zum Seicentismus hinüberweisende Stilelemente aufweist. Dazu gehört vor allem die bedeutende Steigerung der harmonischen Wirkung in seinen Kompositionen, das werdende Verständnis für die Gesetzmässigkeit in der Folge der Akkorde, insbesondere das Wohlgefallen an bestimmten Reihen von pompösen Dreiklängen — Eigentümlichkeiten, die letzten Endes doch nur aus der Melodieführung der einzelnen Stimmen erwachsen. Gerade diese innige Verschmelzung des Melodischen mit dem Akkordischen ist es, die den Schöpfungen Palestrinas jene Wirkung des Schwebenden und Weihevollen verleiht, die sie mit den Werken der grossen Renaissancemeister gemein haben. Dass Michelangelos St. Peter und die Missa Papae Marcelli über das Individuelle hinaus Träger der gleichen künstlerischen Empfindung, desselben historischen, geistigen Fluidums sind, wird kaum jemand bezweifeln, der dieses Fluidum — eines der stärksten aller Kulturepochen — jemals intensiv in sich aufnahm. Die Mittel des analytischen Verstandes, das intuitiv Begriffene logisch zu zergliedern, sind natürlich im Verhältnis zu dem unmittelbaren Erleben ärmlich und beschränkt.

Man hat früher in dem religiösen Charakter der Musik Palestrinas eine Folge der puristischen Bestrebungen der Gegenreform, insbesondere des Tridentinums, erblicken wollen, eine Anschauung, die sich in der bekannten, um die Entstehung der Missa Papae Marcelli gewobenen Legende widerspiegelt. Schon rein zeitliche Gründe machen eine derartige Auffassung unmöglich. Die künstlerische Richtung Palestrinas resultiert überhaupt nicht aus mehr oder minder zufälligen Konstellationen, sie wurzelt vielmehr in der allgemeinen Gesinnung der reifen römischen Renaissance. Es wäre sogar weit eher möglich, von einer Rückwirkung der Kunst auf die Form der Religiosität des Cinquecento zu sprechen. Denn war das Ideal jener hohen kirchlichen Kunst, die von dem tridentinischen Konzil als Norm aufgestellt wurde, nicht offensichtlich das gleiche, das auch den grossen Meistern des beginnenden Cinquecento vorgeschwebt hatte? War die Befreiung der religiösen Darstellung von trivialen Elementen, die Steigerung des Individuellen, Zufälligen ins Typische und Vollkommene, ja ins Überirdische nicht bereits das Ziel Raffaels, Leonardos und Fra Bartolommeos gewesen? Hier handelt es sich doch sicherlich nicht um die Einwirkung einer kaum in den ersten Anfängen begriffenen religiösen Richtung auf das künstlerische Schaffen!

Man sieht: mit derartigen Beeinflussungstheorien, die nichts erklären, sondern neuer Erklärungen bedürftig sind, ist wenig gewonnen. Es ist vielmehr notwendig, die Parallelität in der Entwicklung der religiösen und künstlerischen Auffassungsweise während des Cinquecento als das Resultat einer allgemeinen geistigen Neuorientierung der italienischen Nation aufzufassen. Man muss sich daran gewöhnen, das Religiöse ebensowenig wie das Künstlerische als etwas Konstantes, ein für allemal Feststehendes anzusehen. Auch das religiöse Empfinden ist national und geschichtlich auf das feinste abgestuft und daher mit dem lebendigen Werden jeder Nation aufs engste verknüpft. Die mächtigen religiösen Bewegungen, die das italienische Volk im XIII. und XIV. Jahrhundert aufgewühlt haben, werden heute von keiner Seite mehr geleugnet oder irgendwie unterschätzt. Allein es handelt sich hierbei nicht schlechthin um den christlichen Gedanken in seiner allgemeinen historischen Gegebenheit, sondern um eine durchaus neuartige, aus den tiefsten Quellen nationalen Innenlebens schöpfende Geisteswelt. Wohl griff man auf den Ideen- und Empfindungsbereich des Urchristentums zurück, aber man verarbeitete ihn in einer durchaus selbständigen, neuen Art, erfüllte ihn mit einem spezifisch italienisch gefärbten Inhalt. Dabei spielte (in kaum geringerem Grade als bei der Wiederbelebung des antiken Ideals) der Gedanke mit hinein, dass auch im Christentum eine ruhmvolle national-italienische Tradition vorliege: Rom war nicht nur die Wiege der glorreichsten politischen und künstlerischen Vergangenheit der Halbinsel, sondern auch der säkulare Sitz der päpstlichen Universalherrschaft, der die weltlichen Gewalten aller Länder Gehorsam schuldeten.

So betrachtet erscheint nun aber auch die Gegenreform in einem anderen Lichte. Wie der Barockstil bei aller Gegensätzlichkeit zur Renaissance dieser doch keineswegs als das feindliche Prinzip schlechthin entgegengehalten werden kann, sondern durch tausend Fäden mit ihr innerlich verbunden ist, so ist auch die Religiosität des gegenreformatorischen Zeitalters nicht lediglich die Reaktion auf das nach der tiefen Bewegung des Trecento wieder äusserlich gewordene Christentum des XV. und frühen XVI. Jahrhunderts, sondern ebensosehr eine Fortsetzung jener starken religiösen Tradition, die von der Renaissance trotz ihres Kultus der Antike doch niemals ganz abgestreift worden war. Nur die Art der Religiosität wechselt, und zwar in genauester Übereinstimmung mit der veränderten künstlerischen, literarischen und geistigen Richtung überhaupt. Wie sich die Malerei von heiterer, unbekümmerter Natürlichkeit durch die strenge Bewusstheit der Hochrenaissance hindurch zu einem naturfremden, reflektierenden und künstlichen System formaler Wirkungen

ausgestaltet, so sucht auch die Dichtung nicht mehr den Reiz des Vielfältigen und Bunten, sondern das Typische, Allgemeine und Erhabene. „Von allen Erscheinungen, die diesen Wechsel bezeichnen, vielleicht die auffallendste ist die Bearbeitung, welche Berni mit dem Orlando innamorato des Bojardo vorgenommen hat. Es ist das nämliche Werk und doch ein ganz anderes. Aller Reiz, alle Frische des ursprünglichen Gedichts ist verwischt. Wenn man ein wenig tiefer eingeht, so wird man finden, dass der Autor allenthalben statt des Individuellen ein allgemein Gültiges, statt des rücksichtslosen Ausdruckes einer schönen und lebendigen Natur eine Art von gesellschaftlichem Dekorum unterschoben hat" (Ranke)[1].

Das von Ranke gewählte Beispiel ist für den Unterschied zwischen der Empfindungsweise des Quattrocento und Cinquecento höchst bezeichnend. 1494 war Bojardos Orlando erschienen, 1541 ward bereits Bernis Umarbeitung veröffentlicht — ein Beweis der einschneidenden Bedeutung der so kurzen Epoche der Hochrenaissance auch auf dem literarischen Gebiete. Noch deutlicher wird die veränderte Tendenz des Geistigen in den Werken des Bernardo Tasso und besonders in der „Gerusalemme liberata" seines Sohnes Torquato (1584). Hier tritt zu der Umbildung des Individuellen ins Typische, zu der Steigerung des Ungezwungenen, scheinbar Zufälligen in das Gewichtige und Bedeutungsvolle noch die religiöse Tendenz, und zwar nicht wie ein Fremdkörper, sondern in innerer Übereinstimmung mit der ganzen geistigen Welt des Dichters. Diese erscheint dadurch der religiösen Richtung in den Kompositionen eines Palestrina noch inniger verwandt.

Es ist besonders in der Literaturgeschichte üblich, die Einwirkung der gegenreformatorischen Tendenzen auf die Entwicklung des Geistigen und Ästhetischen stark zu unterstreichen und als verhängnisvoll zu schildern. Das mag bis zu einem gewissen Grade zutreffend sein; was dagegen schroff abgelehnt werden muss, ist die Auffassung, als habe sich das bis dahin frei künstlerische Schaffen erst unter dem Druck der kirchlichen Autorität dem Ideal des späteren Cinquecento zugewandt. Die Entwicklung ist vielmehr auf allen Gebieten des geistigen Schaffens völlig organisch gewesen, und die allmähliche Umbildung der Religiosität aus der natürlichen herzlichen Empfindung und Anschauung der frühesten Renaissance in das Strenge und feierlich Gemessene des gegenreformatorischen Zeitalters ist lediglich eine von vielen in gleicher Richtung laufenden Entwicklungsreihen, wenn auch wohl die folgenschwerste und bedeutungsvollste von allen.

1 Ranke, Die römischen Päpste, Bd. 6 der Ranke-Ausgabe von 1915 (München-Leipzig), S. 467. — Vgl. auch Rankes Jugendwerk „Zur Geschichte der italienischen Poesie", Berlin 1835.

Dass der kirchliche Zelotismus der Päpste, etwa von Paul IV. an, die freie kulturelle Entwicklung systematisch gehemmt habe, ist in dieser verallgemeinerten Form eine fable convenue. Gerade das literarische Schaffen Italiens im XVII. Jahrhundert, der sogenannte Marinismus und seine Gegenströmungen, ist stofflich durchaus nicht einseitig nach der religiösen Seite orientiert; es herrschte sogar im Vergleich zum späten Cinquecento wieder eine erstaunliche Freiheit und Farbigkeit des Inhalts und der Form. Namentlich ist von einer Unterdrückung der Antike und des Mythologischen nicht das mindeste zu spüren, in der Literatur so wenig wie in der Malerei oder der Plastik. Auch das Nackte passiert — ausser im Kirchenbild — unbeanstandet, ebenso das Genrehafte, Grotteske und Phantastische, Gattungen, die überhaupt erst im Seicento eine grössere Bedeutung gewonnen haben. Freilich ist der Geist, in dem das alles im Barockzeitalter behandelt wird, ein völlig anderer als jener des naiven Quattrocento. Allein es sind die allgemeinen Gesetze des Werdens und Vergehens, des Formens und Umbildens, des stetigen Wechsels der geistigen Kräfte und ihrer Richtung, die diesen Prozess verursachen, dessen Kausalität wir letzten Endes nicht begreifen, wenn auch seine einzelnen Phasen auf allen Gebieten kultureller Betätigung offen vor uns liegen.

„Es schien, wenn man so sagen darf, als hätte die Nation die Summe poetischer Vorstellungen, die ihr aus ihrer Vergangenheit, aus den Ideen des Mittelalters hervorgegangen, verbraucht, verarbeitet und nicht einmal ein Verständnis derselben übrig", so lautet das Urteil Rankes[1]) über das Ende der italienischen Renaissancebewegung. Dieses einfache Gleichnis trifft im Grunde den Kern des ganzen Vorganges besser als alle historisch-psychologischen Interpretationen und erklärt, was an den unerklärlichen Vorgängen menschlicher Entwicklung überhaupt einer Deutung fähig ist. Es bleibt nur noch hinzuzufügen, dass gegen den Schluss des XVI. Jahrhunderts auch die politisch-soziale Organisation zertrümmert war, innerhalb deren sich die geistig-künstlerische Welt der Renaissance frei entfaltet hatte. Die zahlreichen republikanischen Sonderbildungen des Quattrocento wichen der Idee des zentralisierenden monarchischen Systems, in dessen ganzem Gefüge sich die Stellung des Künstlers zu seinen Auftraggebern, sein sozialer Rang, die Art der ihm gestellten Aufgaben und endlich die künstlerische Richtung als solche notgedrungen verschieben musste. Die Folgen dieses historischen Prozesses werden in der Entwicklung der Malerei des späteren XVI. Jahrhunderts an vielen Stellen deutlich zu beobachten sein.

1) Ranke, a. a. O. S. 469.

Kapitel III

Aufgaben und Gattungen der Spätrenaissancemalerei

Mit Recht gilt der kunsthistorischen Wertung das XV. und teilweise noch das XVI. Jahrhundert als der reinste, vollkommenste Ausdruck des italienischen Genius in der bildenden Kunst. Mögen auch die allgemeinen ästhetischen Massstäbe Veränderungen unterliegen —: vom Standpunkt des national-italischen Wollens aus werden diese glücklichen Zeiten einer universalen Tätigkeit auf allen Gebieten stets den Hauptakzent in der gesamtitalienischen Entwicklung behalten. Denn jenes bunte, unendlich abgestufte Bild voll individueller Kraft und zugleich voll wunderbarer Harmonie im ganzen, das die Renaissance auf ihrem Kulminationspunkt bietet, spiegelt ohne allen Zweifel die künstlerische Eigenart dieses Landes und Volkes am vollkommensten wider.

Was ist nun, verglichen mit den zeitgenössischen Bestrebungen der nordischen Völker, für die künstlerischen Anschauungen und Leistungen der Italiener in der Blütezeit und dem hereinbrechenden Herbst ihres nationalen Gestaltens das eigentlich Charakteristische? Es ist, in kurzer Definition zusammengefasst, der vollendete Ausgleich zwischen dem Gesetzmässigen, Typischen im Wesen des Kunstwerks und dem Individuellen und Bedingten in der Person seines Schöpfers. Das Individuum ist in Italien nicht, wie häufig im Norden, ein Kämpfer gegen die Gesetzmässigkeit, die dem Kunstwerk innewohnt, sondern deren natürlicher Träger. Die Kunst sowohl des Quattrocento wie des Cinquecento hat in ihrem Wesen etwas zum Bejahenden, Objektiven[1]) Hindrängendes. Wohl ist ein ausserordentlicher Reichtum an bedeutenden Persönlichkeiten vorhanden, aber dieser bewirkt gerade das Gegenteil einer individualistischen Zersplitterung des Schaffens. Die Gesamtrichtung ist von zielbewusster Einheitlichkeit, und dabei sind die einzelnen Gattungen des künstlerischen Produzierens unendlich reich differenziert und abgestuft. In keiner der Künste gibt es ein rein subjektives, beziehungsloses Gestalten.

1) Mit besonderer Bezugnahme auf das XV. und XVI. Jahrhundert äusserte Goethe zu Eckermann: Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen sind subjektiv, dagegen aber haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung.

Ein jeder, auch der unscheinbarste Schaffenszweig steht mit dem benachbarten in engster Fühlung und steter Wechselwirkung; zwischen allen herrscht wohlerwogene Proportion und Harmonie.

War das Ziel dieser aufbauenden Objektivität im XV. Jahrhundert hauptsächlich die Erforschung der optischen Welt und ihrer Darstellungsgesetze, so gingen die Bestrebungen des Cinquecento stärker nach der Seite des einheitlichen Zusammenschlusses aller Kunstarten in einem umfassenden, architektonisch und grossdekorativ orientierten System. Es handelt sich dabei nicht etwa bloss um eine ideelle, rein geistige Gemeinsamkeit, sondern um eine tatsächliche, mit architektonischen Mitteln verwirklichte Verbindung von Malerei, Plastik und malerisch-plastischer Dekoration. Ein neues System der Innenarchitektur und Innendekoration entsteht auf breiter und doch einheitlich-gesetzmässiger Grundlage. Die Hauptrolle in dieser Neubildung fällt der dekorativen Kunst in ihrem weitesten, grossartigsten Sinne zu. Sie, die ihrem Wesen nach frei beweglich ist, nimmt bald einen rein ornamentalen, bald einen malerisch-illusionistischen, bald reliefartigen und rundplastischen Charakter an. So schlägt sie, vielgestaltig und reich an Abwandlungsmöglichkeiten, zwischen der abstrakten Baukunst und den darstellenden Künsten die verbindende Brücke.

Schon die florentinische Frührenaissance hatte einem System der Künste auf architektonisch-dekorativer Grundlage in bedeutungsvoller Weise vorgearbeitet. In Umbrien wurden ähnliche Gedanken im Kreise Peruginos und Pinturicchios weiterentwickelt und schon vor 1500 auf römischen Boden übertragen. Allein erst Raffaels Schaffen brachte die restlose Verwirklichung dieser Bestrebungen. Die grossdekorative Anschauung, die in den Stanzen und Loggien des Vatikans niedergelegt ist, blieb für das gesamte Cinquecento das massgebende Vorbild, bis zu den Carracci hin, die in der Galleria Farnese dann eine neuartige Synthese der Künste geschaffen haben. Nicht aus zufälligen Gründen hat sich Raffael, als seine Tätigkeit über das engere Gebiet der Malerei immer mehr hinauswuchs, mit solcher Entschiedenheit dem Studium der Architektur und Dekoration zugewandt. Sein Beispiel ward für die, welche an ihn anknüpften, schlechthin entscheidend: die gesamte römische Kunst des XVI. Jahrhunderts ist von dem Ideal des Grossdekorativen, wie es durch ihn begründet worden war, beherrscht; sie verrät in der Differenzierung und Abstufung des malerischen Schaffens durchaus die Abhängigkeit von der architektonischen Gestaltungsweise.

Man kann die unbedingte Anpassung des Malers an den Charakter jener Räumlichkeit, in der sein Werk zum Beschauer sprechen soll,

schlechthin als die Voraussetzung jedes malerischen Schaffens im römisch-florentinischen Cinquecento bezeichnen. Und zwar handelt es sich einerseits um die Erreichung der stilistischen Einheit mit dem Architektonischen, sodann aber um die wohlerwogene geistige Abstimmung und Tönung auf das „Milieu“ des Raumes und seiner Bewohner. Der Ästhetik des mittleren und späteren XVI. Jahrhunderts war diese Art der Differenzierung des malerischen Schaffens zur anderen Natur geworden. In besonders eingehender Weise beschäftigen sich damit die „Veri precetti della pittura“ des Giovanni Battista Armenini[1]). Es gehört, so beginnt der Verfasser seine Ausführungen über diesen Punkt[2]), zu den wichtigsten Erwägungen eines guten Malers, wie er seine Schöpfungen mit der Art der Räumlichkeiten und der Personen, für die sie bestimmt sind, in Einklang bringt. Er muss zunächst unterscheiden zwischen Werken, die für die Öffentlichkeit bestimmt sind und solchen, die von Privatleuten in Auftrag gegeben werden. Ferner erfordern Arbeiten für eine „città nobile“ einen anderen Stil als solche für ein Kastell oder eine Villa. Bei Privatpersonen ist darauf zu achten, welcher Art ihre Lebenshaltung ist, welchem Beruf und welchem sozialen Rang sie angehören. Auch die Malereien der Kirchen erfordern je nach dem Charakter und der Lage des betreffenden Baues eine erhebliche Differenzierung; denn einige Kirchen sind innerhalb ihrer Stadt besonders hervorragend und werden von allen besucht, andere sind klein und weniger bedeutend, wieder andere liegen abseits vor den Toren der Stadt.

„Die schönste und edelste Aufgabe für einen hervorragenden Maler ist die Ausmalung eines erhabenen und wohlproportionierten Kirchenraumes“ — mit diesen Worten spricht Armenini die durchgehende Überzeugung seiner Zeitgenossen, mindestens der Römer und Florentiner, aus. In welcher Form wurde nun diese grosse Aufgabe im XVI. Jahrhundert gelöst? Man sah in dem gesamten Bau mit seinen zahlreichen grösseren und kleineren Teilen einen vielgegliederten Körper[3]), der nach der unterschiedlichen Art aller seiner Organe malerisch aufs mannigfaltigste zu beleben war. Gegenstand der Ausmalung ist das Alte und Neue Testament, deren bedeutendste Begebenheiten in einem so gewaltigen Stile vor-

1) Armeninis Traktat ist 1587 in Ravenna erschienen, spiegelt aber in der Hauptsache frühere (um die Jahrhundertmitte empfangene) römische Eindrücke des Verfassers wider. Raffael und seine Nachfolger (insbesondere Polidoro da Caravaggio und Perino ferner Michelangelo und sein Kreis sind die Hauptquellen der künstlerischen Anschauungen Armeninis.

2) In der Ausgabe der „Veri precetti“ von 1823 (Pisa) S. 165 ff.

3) Armenini, a. a. O. S. 168.

getragen werden müssen, dass das Volk dadurch gewissermassen „bezwungen und gerührt“[1]) wird.

Der schwierigste Teil der Innenarchitektur einer Kirche ist für den Maler die Chor- und Kuppelpartie, weil sie eine grosse Zahl unregelmässig begrenzter und zum Teil sphärischer Bauteile bietet, bei deren Ausschmückung der Maler die Gesetze der Perspektive restlos beherrschen muss. Armenini kennt zwei Typen von Lösungen, die wir als die römische und die oberitalienische Lösung bezeichnen können. Freilich beschreibt er sie in einer nicht völlig klaren Art. Wir dürfen seine Ausführungen etwa folgendermassen interpretieren: Die römische Manier lässt den architektonischen Faktor überwiegen. Sie zerlegt, der baulichen Gliederung folgend, die Wölbungen des Chors, der Kuppel usw. in Felder von ziemlich geschlossener geometrischer Begrenzung, die von plastischen Stuckrahmungen mit Fruchtkränzen, Genien usw. eingefasst sind. Die oberitalienische Manier bevorzugt die Ausmalung möglichst grosser Flächen in illusionistischer Art, sodass die Wände und Decken durchbrochen scheinen und die Architektur malerisch aufgelöst wird. Das Hauptbeispiel sind Correggios Kuppelfresken im Dom und in S. Giovanni Evangelista zu Parma. In Mittelitalien weiss Armenini nur ein bedeutenderes Beispiel dieser Gattung anzuführen: die Ausmalung der Kuppel des Florentiner Domes von Vasari und Zuccari, die indessen das illusionistische Moment kaum zur Geltung bringt, da ihre Gesamtdisposition eine durchaus geometrische ist. Erst das beginnende Barock verhilft auch in Mittelitalien dem nördlich der Apenninen geschaffenen Typ zum Siege. Es sind wiederum die Carracci, die hier anknüpfen, indem sie in Parma nach den Fresken Correggios umfangreiche Kopien anfertigen. Es ist weiterhin ein geborener Parmenser, Giovanni Lanfranco, der als Schüler der Carracci die Kunst der illusionistischen Kuppelmalerei nach Rom bringt und zu höchster Blüte entwickelt.

Auch bei der Ausmalung der Decke des Mittelschiffes gilt der römisch-florentinischen Spätrenaissance die gegebene architektonische Gliederung als massgebend. Da diese von sehr verschiedener Art sein kann — von der monumentalen Tonne oder dem gotisierenden Kreuzgewölbe bis herab zur einfachen Balkendecke —, so ergibt sich auch für den Maler eine reiche Stufenfolge von Möglichkeiten. Als das bedeutendste Vorbild in Rom gilt allgemein Michelangelos Decke in der Cappella Sistina[2]), bei der das illusio-

1) Armenini, a. a. O. S. 169.
2) So auch Armenini, a. a. O. S. 177.

nistische Moment durch die Strenge der vorgetäuschten architektonisch-plastischen Gliederung stark zurückgedrängt wird. Indes sind aus der unmittelbaren Folgezeit kaum gemalte Kirchendecken grossen Stiles auf uns gekommen. Ausgesprochen illusionistische Ansätze lassen sich gegen Ende des Jahrhunderts bei den Brüdern Alberti feststellen, die in ihren Arbeiten in S. Silvestro al Quirinale und anderen Orten den Stil der Deckenmalerei späterer Zeiten teilweise schon vorbereiten. Im übrigen überwiegt in Rom die architektonische Gliederung durch Stukkaturen (meistens einfarbig, mit sparsamer Verwendung von Gold). Florenz, wo die (meist von malerischem Schmuck freie) Balkendecke herrscht, bietet wenig Bemerkenswertes.

Ausserordentlich reich ist im Cinquecento dagegen das Bild, das die malerische Ausschmückung der Kapellen[1]) aufweist. Gerade dieses Gebiet erfreut sich in Rom einer ausserordentlichen Beliebtheit. Angefangen von der Cappella Chigi in S. Maria del Popolo bis zu den beiden Riesenkapellen Sixtus' V. und Pauls V. in S. Maria Maggiore ist die Zahl derartiger selbständiger Anlagen von zentraler Form mit dominierender Kuppel sehr namhaft. Auch Florenz besitzt in der Cappella Salviati (S. Marco) ein bedeutendes Beispiel dieser Gattung. Dazu kommen nun die gewöhnlichen Kapellen, die das Schiff und die Chorpartie der Kirche umgeben — ihre Zahl ist natürlich Legion. Über die in ihnen übliche Anordnung der malerischen Dekoration wird im Zusammenhange mit der dekorativen Anschauung im Kreise Raffaels noch die Rede sein. Massgebend ist wiederum die architektonische Gliederung vermittelst stuckierter Rahmungen, die gelegentlich durch gemalte Scheinrahmen ersetzt werden. Armenini weiss zugunsten eines derartigen, von Daniele da Volterra gemachten Versuches zu sagen, dass auf diese Weise bei verhältnismässig kleinen Kapellen die Überschneidungen der Bilder durch plastisch vortretende Rahmungen vermieden werden.

Als vielleicht bedeutsamste Aufgabe im Kircheninneren bleibt noch das Altarbild zu erörtern. Seine cinquecentistische Umbildung und Steigerung ins Tektonische ist wiederum die Tat Raffaels; daher gebührt ihr in der zusammenhängenden Würdigung seines an fruchtbaren Keimen so reichen Schaffens ebenfalls ein wichtiger Platz. Es ist nun die natürliche Folge der architektonischen Auffassung, dass auch dem für den Altar bestimmten Gemälde, mag es als freistehendes Tabernakel dem Schmucke des Hochaltars dienen oder als Mittelstück einer Kapelle gedacht sein, eine architektonische Funktion zugeschoben wird. Es muss folglich mit

1) Armenini, a. a. O. S. 181.

kluger Berechnung für seinen Aufstellungsort gemalt sein. Nicht nur Armenini betont die Notwendigkeit einer derartigen Rücksichtnahme, sondern auch der Mailänder Maler und Theoretiker Lomazzo[1]), der bald nach der Jahrhundertmitte längere Zeit in Rom und Florenz zugebracht hat. Er rechnet unter die entscheidenden Kompositionsfaktoren eines Bildes ausdrücklich, und zwar an hervorragender (zweiter) Stelle, die Collocazione, d. h. die formale und inhaltliche Anpassung an den Ort der Aufstellung. Was darunter zunächst zu verstehen ist, erläutern Armeninis kurze Bemerkungen über die oftmals recht mangelhaften Lichtverhältnisse in den Kirchen, die solchen Bildern sehr zu schaden pflegen, die zwar an sich gut, aber zu wenig dem Aufstellungsort angepasst sind[2]). Auch die Höhe der Aufstellung des Altargemäldes muss genau berücksichtigt werden; sie ist für die Grösse der Figuren und die perspektivische Konstruktion des Ganzen geradezu von massgebender Bedeutung.

Nach der architektonischen Umgebung richten sich ferner bis zu einem gewissen Grade auch Komposition und Inhalt der Altarbilder. Man kann zwei Haupttypen unterscheiden: das blosse symbolische Zusammensein von Heiligen um die Madonna oder den Gekreuzigten und die religiöse Historie. Der erste Typ, die Fortsetzung der quattrocentistischen Santa Conversazione, erfordert mit Notwendigkeit einen symmetrisch-tektonischen Aufbau. Er findet daher auf dem Hochaltar seinen wirkungsvollsten Platz. Inhaltlich wie formal erfährt er mit der im Cinquecento einsetzenden Verstärkung des architektonischen Ausdrucks eine ausserordentliche Steigerung. Die einfache horizontale Koordinierung weicht einer vertikalen Schichtung, bei der die untere Bildhälfte als eine Art von frei behandeltem Sockelgeschoss aufzufassen ist, während dem oberen Bildteil die architektonische Vereinheitlichung und Verklärung ins Überirdische vorbehalten wird. Die besondere Vorliebe des Cinquecento gilt bezeichnenderweise dem Thema der Madonna in der Glorie, die von Engeln umschwebt ist, des Auferstandenen oder des verklärten Christus. Der Idealgedanke der Zeit, das Triumphieren der Seligkeit des Himmels über das Irdische, kommt zum erstenmal in Raffaels Transfiguration rein zum

1) Lomazzo, Idea del Tempio della Pittura. Mailand 1590. Neuausgabe Rom 1844. C. 24. S. 69.

2) Je nach den Lichtverhältnissen bedienten sich manche Künstler, am auffälligsten wohl Marco da Siena, einer manchmal dunkleren, manchmal helleren Farbenskala. Dies Verfahren ist natürlich ohne eine gewisse Unempfindlichkeit gegenüber den eigentlichen malerischen Gesetzen nicht verständlich. Künstler wie Tizian und Tintoretto würden solche Rücksichten niemals genommen haben.

Ausdruck. Oft erhält dieses Leitmotiv durch den Abschluss des Bildes im Halbrund eine gesteigerte Wirkung.

Der zweite Typ, das religiöse Historienbild, ist für die spätere Zeit des Cinquecento in noch höherem Grade charakteristisch. Seine Anfänge bei Raffael sind verhältnismässig unscheinbar. Die weitere Entwicklung ist mit dem Sieg des Michelangelo-Ideals der dramatischen Bewegung über den flauer werdenden Stil der Raffael-Schule eng verbunden. Eines der frühesten bedeutenden Beispiele ist die ganz von Michelangelo abhängige Auferweckung des Lazarus Sebastianos. Auch das Altarbild grossen historischen Stiles unterliegt dann immer mehr der Herrschaft des tektonischen Vertikalprinzips, namentlich in Florenz, wo das Übereinanderschichten stark bewegter Menschenmassen im Kreise Vasaris zu sehr unerfreulichen Erscheinungen führt. Um allzugrosse Verwirrung zu vermeiden, empfiehlt Borghini[1]) den Malern die Vordergrundfiguren sitzend oder kniend zu bilden, ein Auskunftsmittel, das in der Tat auf den meisten Altarbildern historischen Inhalts Verwendung gefunden hat. Die Hauptszene spielt sich dann im Mittelgrunde ab, auf den das Auge vermittelst einer kunstvollen Raumdiagonalenkonstruktion hingelenkt wird. Diese Anordnung hat auch ihre rein praktische Seite. Denn der unterste Teil eines Altarbildes kann durch Leuchter, Blumen, durch das Kruzifix und ähnliches leicht zum grossen Teil verdeckt werden — es ist also schon aus diesem Grunde besser, ihn mit nebensächlicheren Gestalten auszufüllen.

Bei der Wahl des Inhaltes ist im reiferen Cinquecento der theologische Gesichtspunkt von massgebender Bedeutung. Gelegentlich stehen die einzelnen Altäre in einer Kirche untereinander in einem gedanklichen Zusammenhange, wie z. B. in S. Croce zu Florenz, in der Kathedrale von Lucca und im Dom von Orvieto. In jedem Falle hat das einzelne Altarbild den biblischen Vorgang so zu veranschaulichen, dass die Darstellung mit dem, was man als historische Wahrheit ansah, übereinstimmt und der Würde des Ortes nicht zu nahe tritt. Die Ausschmückung der Szene durch architektonische Perspektiven, verschiedenartige dekorative Zutaten und landschaftliche Hintergründe kann dabei so reich und phantasievoll sein, als dies mit Rücksicht auf die architektonische Haltung der betreffenden Kirche angemessen erscheint. Indessen ist streng darauf zu achten, dass durch derartige Zutaten nicht die dramatische Einheit des dargestellten Vorganges geschädigt wird. Denn dadurch unterscheidet sich eben das Altarbild mit konkretem biblischen Inhalt von der

1 Raffaello Borghini. Il Riposo, in cui della Pittura e della Scultura si favella. Florenz 1584. S. 177

lediglich symbolisch wirkenden Santa Conversazione, dass dort volle historische Glaubhaftigkeit erforderlich ist, während es hier nur darauf ankommt, die Besucher der heiligen Stätte zur Andacht zu stimmen. Nach Borghinis Urteil war es also z. B. ein verwerflicher Anachronismus, wenn Rosso Fiorentino in seinem Verlöbnis Mariä einen Mönch als Zuschauer figurieren liess. Hingegen war es ihm ohne Bedenken erlaubt, auf einem Bilde in S. Spirito die Mutter Gottes mit zahlreichen Heiligen zu begleiten, die viel späteren Geschichtsperioden angehören[1]). Diese Differenzierung zeigt deutlich, wie streng die Scheidung zwischen den beiden Typen des Altarbildes war, obgleich es namentlich gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts vielfach Mischtypen gab. Beispielsweise ward der historische Vorgang der unteren Bildhälfte mit einer symbolischen Mater gloriosa mit Heiligen in den Wolken verbunden oder mit einem von Engeln umgebenen vergöttlichten Christus. Es sollte dem Barock vorbehalten bleiben, diesem neuen Bildtypus (dessen Grundlagen schon durch Raffaels Transfiguration gelegt waren) seine eigenen Gesetze zu geben und ihn bis zu seinen letzten Konsequenzen zu entwickeln.

Der Ausmalung des Kircheninnern, die in dem Hochaltargemälde grossen Stiles gewissermassen ihre weithin sichtbare Weihe erhält, sind nun noch eine Reihe geringerer, doch nicht unwichtiger Aufgaben angegliedert. Sie erstrecken sich auf die Nebenräume eines grösseren Sakralbaues: Sakristeien, Bibliotheken, Kreuzgänge, Refektorien und ähnliches. Besondere Beachtung verdienen die Refektorien, meistens grössere Räume von oblongem Grundriss, deren Stirnwand mit einer der Bestimmung des Ortes angemessenen Historie geschmückt zu werden pflegte. Bis auf Lionardo und Andrea del Sarto war dies in der Florentiner Schule meist das hl. Abendmahl. Die Späteren bevorzugten, genau wie im Altarbild, Szenen von stärkerer Bewegtheit und dramatischerer Färbung. Sie liebten es sogar, an dieser Stelle, wo eine grosse Wandfläche zur Verfügung stand, einen gewissen festlichen Prunk zu entfalten. So schilderte Salviati die Hochzeit zu Kana, Vasari das Festmahl des Ahasver und der Esther, während andere sich von solchen Vorwürfen angezogen fühlten, die ihnen Gelegenheit gaben zur Häufung michelangelesker Bewegungsmotive, wie z. B. der Mannahlese oder der Speisung der Zehntausend.

Eine eigentümlich reizvolle Gattung bilden endlich die Lünettenfresken legendarisch-novellistischen Inhalts, mit denen man von ca. 1580 an in Florenz verschiedene grössere und kleinere Klosterhöfe in geschwätzig-unterhaltsamer Art ausgestattet hat.

1) Borghini, a. a. O. S. 112.

Hier tritt das Moment des Architektonischen ganz natürlicherweise in den Hintergrund. Ungehemmt durch die Rücksichten, welche jede Art bildlicher Darstellung im Kircheninnern zu nehmen hat, entfaltet sich die ererbte toskanische Gabe des freien Fabulierens. Die für das Florenz des ausgehenden Cinquecento höchst bezeichnende Gattung, die in Bernardino Poccetti ihren klassischen Repräsentanten aufweist, hat dagegen in Rom wenig Verständnis und Anklang gefunden. (Einige unwichtige Ausnahmen in den Lünetten des Chiostro der SS. Trinità de' Monti.)

Es könnte scheinen, als sei im Gegensatz zu den Erfordernissen der sakralen Malerei dem Künstler beim Ausschmücken von Palästen und Privathäusern der weiteste Spielraum für seine Phantasie und Laune gelassen. Die Freiheiten sind auf diesem Gebiet allerdings bedeutend grösser, aber dennoch hat der Maler auch hier streng darauf zu achten, für wen er tätig ist. Mögen seine Auftraggeber grosse Herren und Fürsten, geistliche Würdenträger, mögen sie städtische Beamte oder Behörden, mögen sie schliesslich einfache Privatleute, Gelehrte, Kaufleute oder dergleichen sein — stets ist ihr individueller Charakter, ihr Stand und ihre Gepflogenheiten zu berücksichtigen. Nicht minder natürlich die Art des Gebäudes und des einzelnen Raumes, der ausgemalt werden soll. Ein Palast grossen Stiles an einer der Hauptstrassen der Stadt (eine solche war im Rom des XVI. Jahrhunderts z. B. die Strada Giulia) erfordert eine andere Haltung als ein schlichtes Privathaus oder eine vor den Toren gelegene Villa, ein Salone einen erhabeneren, strengeren Stil als nebensächlichere Gemächer, Studienräume, Loggien und ähnliches.

Die bedeutendste Aufgabe ist die Ausmalung ganzer weitläufiger Appartements, wobei die einzelnen Räume, nach Grösse und Zweck abgestuft, zu einem Ganzen mit einheitlichem „Programm" zusammengefasst werden. Dieser Art ist die Folge der Stanzen im Vatikan und, in noch umfassenderem Sinn, die von Vasari angeordnete Einteilung und malerische Ausschmückung des Palazzo Vecchio, ferner die riesige Flucht der Gemächer im Schlosse von Caprarola. Ihre Krönung finden solche grossartigen Planungen stets in dem das Ganze beherrschenden Salone, der gelegentlich zu gewaltiger Ausdehnung und Höhe gesteigert worden ist (das Hauptbeispiel ist der Salone dei Cinquecento im Palazzo Vecchio). An dieser Stelle herrscht durchweg die dem Ruhmbedürfnis dienende Historie grossen Stils, während man sich in den Nebenräumen mit einfacheren Themen begnügt. Bei den Römern erfreuen sich Friesdarstellungen, worin dekorative Figuren mit kleinen Geschichten („Historietten") abwechseln, besonderer Beliebtheit. Die Toskaner bevorzugen dagegen im allgemeinen die flache Balkendecke mit eingelassenen Bildern

verschiedenen Formates (quadratisch, oblong, oktogon usw.). Die rahmenden Teile sind dabei häufig mit gemalten Grottesken geschmückt

Eine gesonderte Stellung nehmen die Loggien und die in ihren Anfängen nicht ganz geklärte Gattung der „Galleria" ein. Hier pflegt sich die malerische Dekoration der Pilaster und Decken zu bemächtigen, und zwar in einem ornamentalen, frei spielenden Sinne. Das Hauptelement ist selbstverständlich die Grotteske, für deren Verwendung an dieser Stelle wiederum Raffael in den vatikanischen Loggien das erste bedeutende und unendlich oft nachgeahmte Beispiel darbot. An den Gewölben wechseln rein ornamentale Motive mit Historietten ab, eine Anordnung, die bei Raffael noch von einer gewissen Strenge ist, später aber (beispielsweise in der grossen vatikanischen Galleria geografica) mit grosser Freiheit und Willkür gehandhabt wird.

In der Privatarchitektur gibt es dann noch einige Spezialtypen, auf die Armenini nicht eingeht, die indessen, um das Gesamtbild abzurunden, hier doch wenigstens gestreift seien. Ein solcher Typ ist der Studierraum, für den Florenz ein ausgezeichnetes Beispiel aufweist, das 1911 rekonstruierte Studiolo oder Scrittoio Francescos I. im Palazzo Vecchio. Dies ist ein tonnengewölbter kleiner Raum mit Schrankfächern in allen vier Wänden, die von bildlichen Darstellungen (in zwei Reihen übereinander) zugedeckt sind. Zu den miniaturhaft behandelten Gemälden sind kleine Bronzeplastiken gesellt; verschiedenartige edle Steine erhöhen die Materialpracht des Ganzen. Derartige auf den Reiz des Zierlichen und Absonderlichen abzielende Raumdekorationen muss es in Florenz noch mehr gegeben haben. Borghini erwähnt gelegentlich des Alessandro del Barbiere in seinem „Riposo"[1]) z. B. das Scrittoio des Matteo Botti, das nach der Beschreibung noch reicher an merkwürdigen Einzelheiten gewesen sein muss. Ausser dem Schmuck der Balkendecke mit Grottesken und bildlichen Darstellungen (die sieben freien Künste) befand sich darin ein Fries, an dem Wachsstatuetten mit Dürerschen Stichen abwechselten, darunter ein zweiter Fries mit Cäsarenköpfen und edlen Steinen. Die Wände waren mit Darstellungen von Jagden, griechischen Kampfspielen und ländlichen Vergnügungen ausgemalt und durch Pilaster mit den allegorischen Gestalten der zwölf Monate des Jahres und der vier Elemente gegliedert.

Auch der Privatkapellen sei in diesem Zusammenhange gedacht. In Rom spielen sie namentlich in den Palästen der Ek-

1) Borghini, a. a. O. S. 635.

klesiasten eine gewisse Rolle; unter ihnen nimmt, was die Reinheit und harmonische Proportionierung der gliedernden Stukkaturen an Wänden und Gewölben anlangt, die Kapelle der Cancelleria (von Salviati) einen hohen Rang ein. Bemerkenswert auch die von Santi di Tito mit biblischen Historietten geschmückte Decke der Privatkapelle des Palazzo Salviati. Den einfachen Florentiner Typus charakterisiert die von Bronzino al fresco ausgemalte Kapelle der Grossherzogin Eleonora im Palazzo Vecchio. Hier fehlen die Stukkaturen und die dekorative Einteilung des Ganzen; die Historien bedecken, grossfigurig und gedrängt komponiert, die gesamte Wandfläche und gestatten kaum einen architektonisch geschlossenen Raumeindruck.

Überblickt man diese reiche Abstufung der Aufgaben der römisch-florentinischen Malerei des Cinquecento, so begreift man, warum der Periode der Begriff des Bildes im absoluten Sinne, d. h. als freie Phantasieschöpfung, fern lag und notwendig fern liegen musste. Vieles, was man den Werken der Epoche vorwirft, ist darum im Grunde gegenstandslos, weil es die einzelne bildliche Darstellung ausserhalb des Rahmens, der sie einschloss und ihren Stil mitbedingte, beurteilt. Um zu wirklichem Verständnis und künstlerischer Einfühlung zu gelangen, ist es aber in dieser Epoche notwendig, jedes Kunstwerk als architektonisch bedingten Typus aufzufassen. Es gilt zu bedenken, dass in der Historie, der „grössten Aufgabe eines ausgezeichneten Malers“ (Armenini), die monumentale Haltung eines repräsentierenden Innenraumes, der Sala oder des Salone, wiederklingt, in der antikisierenden oder „modernen“ Historiette die weniger feierliche Würde einer Stanza oder Loggia, dass auch die pathetische Haltung des Altarbildes in erster Linie der Ausdruck der gesteigerten Feierlichkeit des Kirchenraumes ist, die biblische Historiette die malerische Ergänzung und Parallele zu der zierlichen, dekorativen Haltung einer Kapelle usw. Und es gilt die besondere nationale Eigenart des toskanisch-römischen Baustils im Auge zu behalten, seine monumentale Grösse und Gemessenheit, aber auch seine Kälte und verstandesmässige Abstrahiertheit. Schon hierdurch waren für die Malerei Mittelitaliens wesentlich andere Voraussetzungen gegeben als für die venezianischen und oberitalienischen Maler.

Das eigentliche Staffeleibild, mag es als kleines Madonnen- oder Heiligenbild, als biblische oder mythologische Szene, als allegorische Figur oder als Porträt auftreten, ist in Rom und Florenz während des XVI. Jahrhunderts kaum als etwas in sich Geschlossenes aufzufassen, sondern als ein Nachklang der monumentaleren Gattungen. Selbst in der Gestaltung des Bildnisses tritt ein solches Abhängigkeitsverhältnis zutage. Offenbar erfreute sich die lebens-

wahre Nachbildung der Einzelerscheinung damals namentlich in Rom keiner hohen Schätzung. Man suchte das Bedeutende allzusehr im Typischen, Überindividuellen, um an der genauen Nachbildung eines besonderen Falles samt all seinen persönlichen Eigenheiten und Unschönheiten Freude zu empfinden. Bezeichnend für diese Geringschätzung ist Armeninis Ansicht, es gehöre denn doch weit mehr Können, mehr Anstrengung und Intelligenz dazu, eine oder mehrere nackte Figuren so zu malen, dass sie samt Muskeln und Bewegungsinhalt in Farbe und Helldunkel greifbar vor den Beschauer zu treten scheinen, als die paar Kenntnisse zu erlangen, die zur Anfertigung eines Porträts nötig seien. Ja, man dürfe wohl die Behauptung wagen, dass, je mehr ein Künstler von der Zeichnung verstehe, um so weniger er imstande sei Bildnisse zu malen. Allerdings überrage der grosse Meister alle anderen auch in diesem Fache, soweit es dabei auf künstlerische Vollendung und Stil ankomme, aber in der Ähnlichkeit sei er geringeren Malern in den meisten Fällen unterlegen.

Über die Ähnlichkeit der Porträts des Cinquecento kann man heute natürlich nur vermutungsweise sprechen. Im allgemeinen hat man den Eindruck, als spiele das Typische in Rom eine noch stärkere Rolle als in Florenz, wo man an der eigenwilligen Bildung des Individuellen immerhin eine gewisse Freude behielt. Freilich tritt auch in den Schöpfungen eines Bronzino das architektonisierende, stilisierende Moment neben dem Individuellen ausserordentlich deutlich zutage. Mit voller Absicht teilt er auf seinen Bildnissen der Architektur des Hintergrundes eine so bedeutsame Rolle zu, und nicht minder bewusst gibt er ihnen jenen plastisch-geschliffenen Charakter, der sie von aller oberitalienischen Porträtkunst so scharf unterscheidet. Schon in ihrer ganzen Bilderscheinung verleugnen sie keineswegs die monumentale Umwelt, für die sie als hervorragender Schmuck bestimmt waren; gelegentlich steigern sie sogar die dargestellte Persönlichkeit zu übermenschlicher Hoheit oder Starrheit. Nicht zu vergessen ist denn bei dieser Überlegung endlich jene besondere Art der Monumentalität, die dem römisch-florentinischen Bildnis auch noch durch die wuchtige Art der Einrahmung zugedacht wird. Gerade im Cinquecento gehört der Rahmen als wichtiges architektonisches Moment durchaus mit zur Bilderscheinung. Durch ihn wird die Verbindung zu der Umgebung hergestellt, deren gesteigerter Charakter eine analoge Steigerung auch des Bildgehaltes zwingend erfordert.

Nichts lässt die Gesinnung der Spätrenaissance in ihren letzten Folgen deutlicher hervortreten als die starke Rückwirkung, die sie auf die im eigentlichen Sinne freien Gattungen der Malerei

ausübt. Es ist kaum zuviel gesagt, wenn man behauptet, dass das Bild als vollkommen ungehemmter Ausdruck einer individuellen künstlerischen Vision noch nicht entdeckt war. Man kannte wohl das Tafel- und Staffeleibild als solches, benutzte es sogar bis zu einem gewissen Grade zu freieren Äusserungen persönlichen Erlebens und Fühlens, allein man verharrte dabei stets im Banne eines durch feststehende Kategorien geregelten und in gewissem Sinne befangen bleibenden Sehens.

Es gibt eine Auffassung des künstlerischen Produzierens - und etwas davon pflegt dem modernen Bewusstsein instinktmässig eingewurzelt zu sein —, die in der einzelnen Schöpfung des Malers den durch keinerlei äussere Rücksichten eingeengten jeweiligen Niederschlag eines bestimmten künstlerischen Erlebnisses erblicken will. Eine solche stark dem Subjektivismus angenäherte Betrachtungsweise wird mit der Kunst des italienischen und zumal des römisch-florentinischen Cinquecento recht wenig anfangen können. Viel eher noch wird sie in der nordischen Malerei jener Periode auf ihre Rechnung kommen. Ein Bild von Hans Baldung, Cranach oder Altdorfer trägt in der Tat in sich etwas ungleich Stärkeres an persönlichem Erleben; es ist der Ausdruck einer uns Heutige wahlverwandt berührenden Unabhängigkeit des Individuums gegenüber der Kollektivempfindung in der gleichzeitigen und späteren italienischen Kunst. Von jenen allerpersönlichsten Gestaltungen inneren Sehens, die wir aus Dürers Stichen und Holzschnitten kennen, gilt das natürlich in noch verstärktem Masse. In der Graphik kommt ja ohnehin jede Form äusseren Gebundenseins, jede Rücksicht auf konventionelle Gegebenheiten in Fortfall. Das einzelne Kunstwerk wird, unabhängig von Umgebung und konkreter Bestimmung, Ausfluss eines persönlichsten, innerlichsten Ringens mit der Welt. Das künstlerische Gestalten verwandelt sich in ein menschliches Bekennen; in Schöpfungen wie der „Melancholie“ sucht es sich über alles zeitlich Bedingte hinweg unmittelbar Gehör zu verschaffen.

Nichts steht diesem subjektiven Entstehungsprozess ferner als die italienische Kunstgesinnung des XVI. Jahrhunderts. Selbst die individuellsten Schöpfungen Michelangelos zerschneiden nicht das Band jenes ideellen Gemeinsamkeitsgefühles, das die bildenden Künste fest untereinander verknüpft. Wohl äussert sich das Moment des Persönlichen bei dem Genius stärker als bei dem durchschnittlichen Zeitgenossen, aber als Schaffender strebt auch er zum Typischen, Gesetzmässigen. Seiner starken inneren Anschauung entspricht eine Formkraft von unerhörter Intensität, fähig, das intensivste menschliche Erleben in eine weitgreifende und sehr kühle Gesetzlichkeit einzugliedern.

Es erscheint wie eine Paradoxie der geschichtlichen Entwicklung, dass in dem, was die Stärke der italienischen Renaissance bildet, der gleichmässigen Durchtränkung aller Zweige künstlerischen Schaffens mit dem gleichen Fluidum, auch der Keim ihrer Auflösung lag. Die enge Verbindung der Architektur und Dekoration mit der Malerei befruchtete diese wohl in einer bestimmten Hinsicht, beschränkte sie jedoch hinsichtlich ihrer selbständigen Entwicklungsmöglichkeiten. Das gilt nicht nur für die rein stilistische Seite des malerischen Schaffens, sondern noch mehr für die gesamte geistige Orientierung. Denn wie das architektonische Empfinden des Cinquecento die Erhöhung menschlichen Gehabens bis zum schlechthin Vollkommenen erstrebte und hierdurch im Grunde eine allgemeine Nivellierung und Entwertung des Individuums hervorbringen musste, so konnte auch die Malerei notgedrungen nur den vollkommenen Menschen, den Träger eines in sich geschlossenen Typus gelten lassen. Sie gab wohl die ganze reiche Stufenfolge menschlicher Entwicklung vom Kind zum Greise, aber doch nur innerhalb eines Schemas, das jeder Nüance ihren bestimmten, allgemeingültigen Inhalt zuweist. Jede Sache, so formuliert es Armenini[1]), hat in ihrer Gattung von höchster Schönheit und Vollkommenheit zu sein. Darum ist die Aufgabe für den Maler je nach dem einzelnen Falle allerdings mannigfach abgestuft — die Endabsicht jedoch, das Herausgestalten des Typus, bleibt stets die gleiche.

Wie dieses letzte und höchste Ziel zu erreichen sei, ist von der Ästhetik des XVI. Jahrhunderts im einzelnen erörtert worden, und die Werke der gleichzeitigen Künstler bestätigen die Richtlinien der theoretischen Auseinandersetzungen. Es wird z. B. gefordert, dass die Greise den Ausdruck der Gravità besitzen sollen, die Jünglinge sind feurig und aufgeweckt in Haltung und Physiognomien zu bilden, die Kinder voll natürlicher Grazie und Lebendigkeit der Bewegungen usw. Ebenso haben die Soldaten tapfer und keck auszusehen, die Frauen anmutig; in den Jungfrauen aber vereine sich mit dem Ideal strahlender Schönheit die Miene der Demut und Unschuld[1]). In ähnliche typische Formen werden denn auch die Gemütsaffekte und die Bewegungen der Gestalten gekleidet. Man besitzt wohl eine ziemlich umfassende Stufenleiter der menschlichen Affekte, ja, man bevorzugt in der Darstellung des Menschen bewusst das Dramatische, seelisch Erregte, aber man lässt auch hier durchaus das Typische dominieren, d. h. jene Leidenschaften und Bewegungen, die der Steigerung des Individuums zum Gehobenen und Vollkommenen dienen.

1) Armenini, a. a. O. S. 162

Es ist klar, dass eine derartig einseitig nach der idealistischen Seite orientierte Malerei, so grossartig und fast übernatürlich vollkommen ihre Ergebnisse manchmal waren, allmählich das freie, spezifisch malerische Schaffen an seiner Quelle, dem naiven Erfassen der Natur, vergiften musste. Stilistisch wie geistig im Banne jener monumentalen Grösse stehend, die aus den Schöpfungen der Baukunst so gewaltig sprach, verlor die Malerei im Ausdruck mehr und mehr die Unmittelbarkeit und menschliche Wärme; in der Form verfiel sie einem äusserlichen, rein dekorativen Konventionalismus und Virtuosentum. Eine Erneuerung des Lebens konnte unter solchen Umständen nur vom Norden Italiens kommen, wo die Malerei ihre Selbständigkeit und Naturnähe in weit stärkerem Masse bewahrt hatte. Darüber durfte jedoch das wertvolle Erbe Mittelitaliens, die innerliche und äussere Einheit der Künste, nicht verloren gehen. Während sich Caravaggio in oberitalienischer Einseitigkeit ganz auf die rein sinnlichen, optischen Grundlagen des künstlerischen Sehens konzentrierte, suchten die Bolognesen die Versöhnung der neuen malerischen Auffassung mit der monumentalen römischen Tradition. Sie stellten dadurch das Zusammenwirken der Künste auf eine unendlich breitere Grundlage, als es das XVI. Jahrhundert vermocht hatte. Eine ähnliche Verjüngung und Erweiterung der Anschauung wie von der Malerei aus erstrebten ihrerseits auch die Architekten, Bildhauer und Dekoratoren der Zeit, ja, die gesamte geistig-künstlerische Tendenz drängte am Ausgang des Jahrhunderts mit elementarer Gewalt nach dieser Richtung. Es war die Vereinigung aller dieser Kräfte, aus der an Stelle des verblassten Ideals der Renaissance die letzte grosse Äusserung italienischen Kunstgefühles entsprang: der Barockstil.



ERSTES BUCH

DAS ERBE RAFFAELS UND MICHELANGELOS IN DER RÖMISCHEN MALEREI



Kapitel I

Grundlagen des künstlerischen Ideals der Renaissance in Rom

Der Primat Roms, der über drei Jahrhunderten italienischen Lebens und Kunstschaffens walten sollte, tritt mit der Hochrenaissance, der Vollendung und Krönung der gesamten Renaissancebewegung, entscheidend hervor. Wie sich die weltliche Macht des Papsttums seit der vorwiegend restauratorischen Tätigkeit Martins V. beständig bis zu den heroischen Tagen Julius' II. erweitert, so steigt in gleichem Masse die Bedeutung und Selbständigkeit Roms auf allen Gebieten kultureller und künstlerischer Tätigkeit, um mit dem beginnenden XVI. Jahrhundert alle Rivalen endgültig zu überholen.

Überblickt man den Verlauf des XV. Jahrhunderts in Rom, so gewinnt man den Eindruck eines völlig organischen und ununterbrochenen Wachsens. Auf keinem Gebiet ist das Gesamtbild grossartiger als in der Baugeschichte der Stadt, die naturgemäss die Grundlage für das künstlerische Schaffen auch auf den übrigen Gebieten bildet. Es ist von unvergleichlicher Eindrücklichkeit, mit welcher sich stets gleichbleibenden Ausdauer eine Reihe von rascher als anderswo aufeinander folgenden Souveränen — verschieden zudem durch Abstammung, Heimat und selbst durch soziale Herkunft — sich der monumentalen Baugestaltung ihrer Kapitale gewidmet hat. Eine ähnliche Entwicklung wie in der Baukunst vollzieht sich in dem gleichen Zeitraum auf dem Gebiet der Plastik und Malerei; — und waren es auch bei allen diesen Bestrebungen zunächst florentinische und umbrische Einflüsse, die aufgenommen und einstweilen ziemlich unselbständig verarbeitet wurden, so lässt das römische Quattrocento bei aller Abhängigkeit doch schon Züge erkennen, die sich von dem spezifisch toskanischen Ideal durchaus entfernen. Vor allem in dem stärker und mit grösserer innerer und äusserer Notwendigkeit als irgendwo sonst einwirkenden Vorbild der Antike, dann in einer gewissen Feierlichkeit, die auch der römischen Festanschauung des Mittelalters zugrunde gelegen hatte und die letzten Grundes noch auf die Kaiserzeit zurückzuführen ist. So traurig die kulturellen Zustände gewesen waren: der Sinn für Pracht und Pomp war in Rom niemals ausgestorben; zu der antiken Tra-

dition gesellten sich als neuzeitliche Anregungen die fortwährenden Krönungen von Kaisern und Päpsten und die prunkenden Aufzüge des Senates, die zu der wirklichen Bedeutung der Kommune freilich in krassem Gegensatz standen.

Es ist überraschend, wie schnell auf diese vorbereitende Periode des Quattrocento die Blüte gefolgt ist. Überraschender noch, dass es sich nach 1500 nicht nur als möglich, sondern als notwendig erweist, eine Reihe von Künstlern, deren Wiege ausnahmslos in anderen Territorien gestanden hatte, unter dem Begriff der römischen Schule zusammenzufassen. Wenn es im XV. Jahrhundert vorwiegend die neuerwachte grossartige Baugesinnung der Päpste war, der zunächst die Architektur, dann aber auch Plastik und Malerei bedeutende und neue Aufgaben verdankten, so wurde im Cinquecento das intensive Studium der Antike die Grundlage des künstlerischen Schaffens. Den Vortritt hat wieder die Baukunst: Bramantes 1502 vollendeter Tempietto im Hofe von S. Pietro in Montorio ist das erste Monument, dessen Proportionen einen völlig echten Eindruck machen und in dem der Ziergeist des XV. Jahrhunderts mit Entschiedenheit verleugnet ist. Mit dem Plan für die Peterskirche aber gibt Bramante der römischen Hochrenaissance überhaupt ihre grossartigste Weihe; mit dieser Jahrhunderte überragenden Schöpfung gewinnt Rom erst das wahre Ideal einer eigenen Formensprache und die Grundlegung seiner monumentalen Gesinnung. Ausserdem bildet das gewaltige Projekt der Peterskirche den Ausgangspunkt, gewissermassen den Kampfplatz, für die künstlerischen Kontroversen der Folgezeit: mit der Tätigkeit Raffaels, Peruzzis, Michelangelos, weiterhin der Vignola, Giacomo della Porta, Maderna und zuletzt des Bernini durchläuft die Baugeschichte von St. Peter alle Phasen nicht nur der Hochrenaissance, sondern der folgenden Stile bis in die letzten Ausläufer des Barock.

Bei der Betrachtung des Phänomens der römischen Hochrenaissance, ihrer Zusammenhänge und Ursachen steht in erster Linie das Verhältnis zu der florentinischen Kultur und Kunst, aus der sie sich am unmittelbarsten herausentwickelt hat. Erst an zweiter Stelle sind die Beziehungen zu Umbrien hervorzuheben, zumal die nahea Verbindungen mit Perugia und mit dem kleinen Urbino, das allerdings durch die Namen Bramante und Raffael eindrucksvoll genug in Rom vertreten ist. Um die Bedeutung des Florentiner Elementes am Ende des XV. Jahrhunderts zu erkennen, genügt es sich zu vergegenwärtigen, dass damals alle grösseren plastischen Aufgaben in den Händen von Meistern wie Mino da Fiesole und Pollajuolo, die Monumentalmalereien der sixtinischen Kapelle bei den Botticelli,

Ghirlandajo, Rosselli usw. lagen. Unter Julius II. und namentlich unter Leo X. war es nicht anders; und beinahe das ganze XVI. Jahrhundert hindurch bleiben die Florentiner und Toskaner der hauptsächliche Bestandteil unter den vielen, die in Rom zusammentreffen: um nur von der Malerei zu reden, so sind von den Schülern Raffaels Penni, Perino del Vaga und Maturino geborene Florentiner, Peruzzi und Raffaellino del Colle stammen aus Toskana; später folgen ihnen die Marco del Pino, Salviati, Vasari, Jacopino del Conte und der ganze weite Kreis ihrer Schüler und Nachahmer. Aus diesen Beziehungen zu Florenz ergibt sich, dass die römische Kultur und Kunst der Hochrenaissance, so selbständig sie ihre Physiognomie gegenüber den gleichzeitigen Bestrebungen von Florenz auch wahrt, doch nicht so durchaus aus Eigenem schöpft, wie die wurzelechte Kunst der toskanischen Metropole. Statt wie Florenz eine Strömung des geistigen und künstlerischen Lebens aus eigener Kraft hervorzubringen, nimmt sie den Strom, der auf fremdem Gebiete entsprungen ist, in sich auf und gibt ihm nur eine neue und zu neuen Zielen führende Richtung.

War es ursprünglich die ganz eigene Klarheit, die kristallhelle Durchsichtigkeit der intellektuell-künstlerischen Veranlagung des Toskaners gewesen, die zur Aufstellung des Renaissanceideals, zur Erkenntnis der ideellen Gemeinsamkeit mit der Antike geführt hatte, so waren unterdess im übrigen Italien wichtige Parallelströme entstanden, Sonderbildungen lokaler Art, aber zum Teil von selbständiger und ebenbürtiger Bedeutung: nächstverwandt mit Florenz in Umbrien, stärker davon verschieden in Oberitalien, in Venedig, Mailand, Ferrara usw. Was für alle diese Zentren, zwischen denen die kriegerische Tradition des Mittelalters fast unüberbrückbare Klüfte eröffnet hatte, gemeinsam war, das Ideal der Antike, vermochte einzig in Rom, gleichsam wie auf neutralem Boden, die feindlichen Mächte zu einigen; hier konnten sie in unmittelbarem Anschauen antiker Grösse den immer noch beschränkten Durchmesser des eigenen Schaffens erkennen und bei dem Streben nach einer beständig weiter fassenden Gesetzmässigkeit das Gemeinsame der eigenen Ideale empfinden. So entwickelte sich Rom aus einem zunächst nur ideell alle Italiener einigenden Faktor, der ursprünglich ihre entlegenste Vergangenheit zu betreffen schien, zu einer wirklichen, lebendigen Zentrale, die auch die treibenden Kräfte der Gegenwart zu einer Einheit zusammenfasste. Aus dem gemeinsamen antiken entstand so ein modernes italienisches Ideal, dessen Grundlage jenes Bekenntnis zu schöpferischer Gesetzmässigkeit auf allen Gebieten der Kultur bildete, das der Ausgangspunkt der Renaissancebewegung überhaupt gewesen war.

Zunächst war eine Verständigung aller Italiener auf keinem Gebiete notwendiger und zugleich natürlicher als auf dem der gemeinsamen Sprache. Die Humanisten selber, deren intensive Beschäftigung mit dem Lateinischen und seiner Entwicklung den allgemeinen Sinn für das Werden und das organische Wachstum einer Sprache so sehr geschärft hatte, erkannten, wie sehr neben der toten Sprache der Gelehrten das Idiom der Lebenden der liebevollen Pflege und des systematischen Studiums wert und bedürftig sei. Es war einer aus ihren eigenen Reihen, Pietro Bembo, der die Forderung strenger Systematisierung der lebenden Sprache aufstellte und für die wichtigsten Kapitel der Syntax, Orthographie und Terminologie bestimmte Normen schuf. Besonders bedeutungsvoll wurde es aber, dass in der Person Bembos nicht ein Florentiner, sondern ein in Rom sesshaft gewordener Venezianer, dem der Purpur des Kardinals noch besondere Autorität verlieh, mit Entschiedenheit die toskanische Sprache als die in Italien allgemein gültige proklamierte und dass er die Frage dem Spiel lokalen Ehrgeizes entzog, indem er nicht das damals gesprochene florentinische Idiom, sondern den bereits historisch gewordenen Stil der Werke des Petrarca und Boccaccio als Vorbild hinstellte. Bembos Tat konnte sich nicht auf die rein grammatikalische Seite beschränken, sie musste sich mit Notwendigkeit auf das sprachästhetische Gebiet ausdehnen und dadurch wieder das allgemeine künstlerische Gewissen Italiens schärfen. Seine „Prose nelle quali si ragiona della volgar lingua“ (1525 in Venedig im Druck erschienen) sind denn in der Tat von höchster Bedeutung als unmittelbare Parallele zu den künstlerischen Tendenzen der römischen Hochrenaissance; den hier — nicht ohne Einwirkung antiker Sprachtheoretiker wie Quintilian und Cicero — aufgestellten Begriffen der sprachlichen Schönheit liegen analoge Erkenntnisse ästhetischer Gesetzmässigkeiten zugrunde wie den Schöpfungen der Bramante, Raffael, Michelangelo. Es sind nach Bembo zwei Eigenschaften, durch deren Zusammenwirken die sprachliche Schönheit entsteht, mögen sie sich auch wegen ihrer Gegensätzlichkeit kaum in einem Individuum vereint finden: Gravità und Piacevolezza. Die Gravità kann durch die Synonyma Onestà, Dignità, Maestà, Magnificenza und Grandezza näher charakterisiert werden, die Piacevolezza durch Grazia, Soavità, Vaghezza, Dolcezza, durch Scherzi, Giuochi und ähnliches. Übertriebene Gravità führt zu der (verwerflichen) Austerità, übermässige Piacevolezza mündet in den Stile dissoluto. Die Kunstmittel, mit denen sich Gravità und Piacevolezza erreichen lassen, sind: Suono, bedingt durch die Wahl der Worte und Reime, Numero, bestehend in Kürze oder Länge der Silben nach dem darauf ruhenden Akzent oder der Buchstabenzahl,

Varietà, d. h. Abwechslung in der Wahl der Worte, zur Vermeidung der Sazietà. Zu diesen rein artistischen Qualitäten treten aber zwei andere Eigenschaften, ohne die Gravità und Piacevolezza ebensowenig zu erreichen sind: der Decoro und die Persuasione.

Übernimmt man von dieser Ästhetik das, was ohne weiteres auf die bildenden Künste anzuwenden ist, so ergibt sich folgendes: Die Gravità, der Bembo den ersten Platz einräumt, ist das spezifische künstlerische Ideal Roms gegenüber dem florentinischen Quattrocento. Sie erstreckt sich über die gesamte Ausdehnung des künstlerischen Gestaltens: in der Komposition fordert sie Vereinfachung und Klärung, im Helldunkel machtvollere Plastik durch Verstärkung der Modellierung, im Kolorit schwere volle Töne, in den Bewegungen das Getragene und Würdevolle, in der Gesinnung lässt sie ebenfalls nur noch das Bedeutende und Grosse gelten. Das florentinische Quattrocento war gut bürgerlich gewesen: dies römische Ideal des beginnenden Cinquecento ist höfischen Charakters; es entspricht den Anschauungen, die im „Cortigiano“ dargelegt sind.

Gewissermassen als Korrektiv der Gravità ist die Piacevolezza anzusehen. Als ihr wichtigstes Wirkungsmittel dient die Varietà, worunter die Bereicherung und Differenzierung des Rhythmischen gegenüber der blossen metrischen Regelmässigkeit des Quattrocento zu verstehen ist, also die Kunst der Kontrastierung der Richtungen und Achsen im Bilde, des Kontrapostes in den einzelnen Gestalten. Damit verbindet sich eine Bereicherung des Dekorativen nicht durch blosse Häufung von Einzelheiten, sondern durch eine bis dahin ungeahnte Feinheit der Abstufungen und eine neuartige Gesetzmässigkeit in der Verknüpfung des Verschiedenartigen. Michelangelo bietet hierfür in dem vielgliedrigen System der sixtinischen Decke das erste monumentale Beispiel. Eine noch freiere Auffassung der Varietà vertreten die Loggien Raffaels: statt der ehernen Einheitlichkeit in der Vielheit weisen sie ein bewusstes Suchen nach grösster Mannigfaltigkeit auf, statt der Tektonisierung durch das Mittel der Malerei, die Michelangelo in der Sixtina erreicht hatte, bringen sie eine malerische Umdeutung der (gegebenen) Tektonik.

Was den Decoro anlangt, so bildet er lediglich einen ergänzenden Zusatz zur Gravità, durch den der höfische Charakter noch stärker betont wird. Der Decoro verlangt, genau parallel mit der Literatur, die Ausschliessung des Trivialen und Anstosserregenden aus den „eroici componimenti“, also die Weglassung der beliebten nicht zur Sache gehörigen Genremotive des Quattrocento, soweit sie den Stil erniedrigen oder von der Hauptsache ablenken könnten. Durch die Persuasione wird noch eine besondere Nuance

eingefügt, die für die Hochrenaissance höchst bezeichnend ist; über die Fähigkeit des Überzeugens hinaus (die als selbstverständlich beiseite bleiben könnte) ist damit die Eindringlichkeit des Orators gemeint (so ausdrücklich bei Bembo), also die Rhetorik und das Pathos des Cinquecento, das Überzeugenwollen durch gesteigerten Vortrag und wirkungsvolle Gebärden.

Die Formulierung des Ideals der römischen Hochrenaissance durch Bembo muss als eine Tat von entscheidender Bedeutung auf allen Gebieten künstlerischen Schaffens angesehen werden. Gegenüber den ästhetischen Traktaten und Streitschriften über einzelne Fragen der Malerei, die erst zu Ausgang der vierziger Jahre auftauchen, besitzt Bembo nicht nur die Priorität, sondern auch den schöpferisch-geistigen Vorrang. Seine Bedeutung in der gleichzeitigen italienischen Kultur kann geradezu als zentral bezeichnet werden, weil durch ihn in klassischer Form die Ideale umschrieben wurden, in deren Kult sich auf dem einigenden Boden Roms die erlesensten Geister Italiens zusammenfanden. Durch ihn ward ein Symbol für die Folgezeit geschaffen, das bestimmt war, dem Übermass lokaler Willkür ein Ende zu bereiten. Nach zwei Richtungen hin wurde so das künstlerische Streben der Italiener unabhängig: gegenüber der Antike, der die Moderne jetzt ausdrücklich als gleichberechtigt an die Seite gestellt wurde, und gegenüber der florentinischen Überlieferung, die zwar als Wurzel dieser Moderne anerkannt, aber ausdrücklich als etwas in sich Abgeschlossenes, historisch Gewordenes betrachtet ward. Neben diese beiden nunmehr überwundenen Bereiche trat ein drittes, das alle künstlerischen Bestrebungen in Italien umspannte und sein ideelles Zentrum nicht mehr in Florenz, sondern in Rom erblickte.

Die zentralisierende Fähigkeit Roms wäre unerklärlich ohne das Verhalten des Papsttums gegenüber den neuitalienischen Bestrebungen. Der schon im XV. Jahrhundert aufgedämmerte ahnungsvolle Gedanke: die Päpste als Fortsetzer der Cäsaren — moderne pontifikale Magnificenz neben und womöglich über der Grossartigkeit des antiken Rom — wurde im Cinquecento weiter gesponnen, parallel der politischen Machtausdehnung des Papsttums in dieser Periode. Eine nennenswerte Unterbrechung durch die katholische Gegenreformation erlebt diese aufwärts strebende Linie nicht: der Geist der nordisch-germanischen Reform, dessen Unterjochung man bezweckte, durfte nicht in der eigenen Kirche herrschend werden; vielmehr galt es in einzelnen Dingen den nicht-italienischen Völkern nachzugeben, um sie nur desto erfolgreicher in den Bereich der römisch-italienischen Kultur zu ziehen. Und auch wenn in der Literatur eine nicht unwesentliche Einwirkung der Gegenreformation

zuzugeben ist, die sich in der Tendenz zum Lehrhaften und Moralisierenden sehr zum Schaden des rein Poetischen verrät, so bleiben doch die bildenden Künste, bleibt vor allem der Wille zur monumentalen Baugestaltung im Kerne davon unberührt. Vielmehr erhielt das Schaffen auf diesem Gebiete eine gewaltige, einheitliche Förderung gerade durch das Papsttum, das sich so für die Folgezeit zum Träger des gesamten italienischen Empfindens machte und mit diesem fast das ganze übrige Europa beeinflusste.

Für die gleichmässige Berücksichtigung all der verschiedenen lokalen Elemente, die nach Rom drängten, sorgte die Organisation der Kurie. Das Kardinalskollegium war aus den verschiedensten Gegenden und Ländern bunt zusammengesetzt; so erfolgte denn bei jedem Wechsel auf dem Stuhle Petri stets eine grosse Umwälzung zugunsten der jeweiligen Landsleute des neuen Papstes, sodass auch auf dem künstlerischen Gebiete verschiedene lokale Strömungen abwechselten. Durch die Kardinäle, die ebenfalls in rascher Folge ihre Einflüsse geltend machten und ausserdem vielfach selbständigen Baueifer entfalteten, konnte man übrigens zu jeder Zeit Aufträge erhalten, wenn man ihre für einen engeren Landsmann nicht allzu schwer zu erreichende Protektion anstrebte. Es ergab sich so ein buntes Bild, das dem keiner anderen italienischen Stadt zu vergleichen ist. Nicht anders war es natürlich mit der übrigen Bevölkerung, die sich in beständigem Wechsel aus den verschiedenartigsten Elementen zusammensetzte. Jeder, der sich diesen Verhältnissen zu fügen verstand, konnte in solcher Umgebung sein Glück machen; jede lokale künstlerische „maniera“ gefiel, sobald sie dem eben geschilderten allgemein römischen Ideal entgegenkam.

Kapitel II

Raffael und die Gattung der grossen Historie

Der Wille zur Monumentalität, der das gesamte römische Kunstschaffen durchdringt, ist, wie einleitend betont wurde, auf das engste verwachsen mit einer den erhabensten Zielen nachstrebenden Baukunst. Von diesem eigentlichen Kern des römischen Kunstempfindens gehen alle Zweige aus, in denen sich das vielseitige Wirken der beiden Schwesterkünste entfaltet. Sowohl die Bildnerei wie die Malerei sind in erster Linie dazu berufen, die Architektur bei ihrer gewaltigen Anspannung zu unterstützen. Ihre Sprache muss sich also, entsprechend dem hohen Pathos der römischen Baugesinnung, mit Notwendigkeit auf einen bestimmten Stil einstellen, dessen bedeutende und machtvoll-einfache Art durch das architektonische Ideal durchaus bedingt ist. Dies mag sowohl für den Bildhauer wie für den Maler eine gewisse Beschränkung bedeuten — andererseits aber ist es die Erklärung der Tatsache, dass das Wesen der Monumentalmalerei niemals klarer, grossartiger verstanden worden ist als von den grossen Meistern der römischen Hochrenaissance.

Die Namen Raffael und Michelangelo, die für drei Jahrhunderte in ganz Italien allgemein gültige Bedeutung erlangen sollten, stehen im besonderen der Entwicklung des römischen Cinquecento voran, dessen Ideale sie mit ihrem unmittelbaren Eingreifen geformt haben. Von ungleicher Natur ist die Wirkungsart der beiden: Michelangelo, dem die entscheidende und frühere Formulierung zuzuweisen ist, reicht zunächst doch nicht entfernt an die Vielfältigkeit der Einwirkung Raffaels heran, tritt allerdings dafür nach dem vorzeitigen Tode des Urbinaten und nach der kurzen Epoche seiner unmittelbaren Schüler um so machtvoller hervor. Raffaels Einfluss beruht ganz und gar auf seiner vielseitigen Veranlagung, die ihn befähigt, auch unter seinen Schülern verschieden gerichtete Talente individuell zu fördern, sie bei bestimmten Aufgaben ihrem Können entsprechend zusammenzustimmen, ohne ihre Persönlichkeit zu brechen und alle durch die Reife seines reinen, geläuterten Geschmacks zu bilden. Ganz anders Michelangelo, der, selber ein Einsamer, durch persönliches Beispiel wenig wirken konnte, abweichend geartete Individuen nicht gelten liess oder seiner Persönlichkeit tyrannisch unterwarf und mit der unerhört geschlossenen Wucht seiner Werke anfänglich mehr das

Staunen als die Begeisterung der Zeitgenossen hervorrief. So sind denn die beiden grossen Gegenpole sowohl dem Umfange wie der Tiefe ihrer Wirkung nach einander völlig unähnlich. Es war Raffael vorbehalten, für die Hauptgattungen der monumentalen Malerei die vorbildlichen Fassungen zu finden, vor allem in Hinsicht auf die Historie grossen Stiles, die er an den Wänden der drei Stanzen des Vatikans in allmählichem Fortschreiten herangebildet und in den Tapeten fortgeführt hat, dann in der dekorativen Malerei, deren Programm von ihm in der Farnesina und den Loggien formuliert wurde, endlich in den verschiedenen Arten und Aufgaben des Altar- und Tafelbildes. Michelangelos intensive Wirkung dagegen konzentrierte sich durchaus auf das engere, aber einschneidend wichtige Gebiet des bewegten menschlichen Körpers. Ursprünglich war es wohl mehr die beispiellose Beherrschung der Anatomie, die Meisterschaft in der Wiedergabe schwieriger Bewegungen und Verkürzungen, die man bei ihm suchte, dann aber übertrug sich die von ihm ausgehende faszinierende Wirkung ebenso auf das ästhetische Ideal seiner Körperbildungen und -bewegungen, auf ihre gewaltsame gegenseitige Verknüpfung und Durchdringung.

In den ersten Dezennien des Cinquecento ist Raffaels Rolle ohne jeden Zweifel die weitaus wichtigere. Seine grossen Schöpfungen sind deshalb, wie weit auch daran Schülerhand beteiligt war, an die Spitze der römischen Malerei in dieser Epoche zu stellen, der sie für die Hauptgattungen als Prototypen und überhaupt als massgebliche künstlerische Vorbilder gegolten haben. Auf dem fortab wichtigsten Gebiete, dem Historienwandbild grossen Stiles, gewinnt Raffael eine Bedeutung, die sich mit nichts anderem vergleichen lässt. Entwicklungsgeschichtlich nehmen die Freskobilder der drei vatikanischen Stanzen einen unvergleichlichen Rang ein; zudem erläutern sie am deutlichsten den Weg, den der Künstler durchmessen hat, um von der noch ganz undramatischen, streng linear und symmetrisch konzipierten Disputa zu der Heliodorstanze und weiterhin zu so erstaunlich kühnen Vorstössen wie der Begegnung Leos I. mit Attila und dem Borgobrande zu gelangen.

Erst in der Stanza d'Eliodoro wird das Streben Raffaels völlig deutlich: wenn die Vertreibung Heliodors wenigstens in der Architektur das Prinzip der Symmetrie wahrt, so wird das Architektonische doch von den mit gewaltigster Monumentalität erfüllten Figuren so zurückgedrängt und zugleich durch die malerische Behandlungsweise derart seiner Starrheit entkleidet, dass vielmehr der Schein des Asymmetrischen entsteht. Während in den beiden Hauptfresken der ersten Stanze, der Disputa und der Schule von Athen, die Bewegung von zwei Seiten in gleichmässigem Fluten auf

das Zentrum der Bühne hindrängte, bleibt dieses im Heliodor vollkommen leer; dafür konzentriert sich der dramatische Inhalt auf der rechten Bildhälfte in einer Gruppe, die in der Energie der Bewegung und der Leidenschaft des Ausdrucks einem anderen als dem frühen Raffael anzugehören scheint. Die linke Bildhälfte bietet den Ausgleich durch ihre völlige Ruhe. Nur die feste Geschlossenheit der Gruppe des Papstes und seiner Träger vermag gegen die Hauptszene aufzukommen. Gleich in dieser Historie findet man den Charakter des von Raffael geschaffenen dramatisch-monumentalen Stiles in unzweifelhafter Ausprägung. Schon der Vergleich des Architektonischen mit der Schule von Athen klärt darüber auf. Das Räumliche selber ist konzentrierter, knapper, wuchtiger; trotz ihrer Weitläufigkeit hat die Bogenhalle der Schule von Athen nicht die Greifbarkeit, das Überzeugende wie auf dem Heliodor. Die Figuren stehen dort wie vor einer kulissenartig wirkenden Folie, deren kompositionelle Aufgabe sich auf ein rhythmisches Zusammenklingen mit dem Figürlichen beschränkt; auf dem späteren Fresko dagegen l e b e n die Gestalten in der umgebenden Räumlichkeit. Die gleichen Fortschritte treffen wir in den einzelnen Gestalten: einerseits eine Verminderung der Zahl — aber andererseits: innerhalb des Gegebenen welche Erhöhung des plastischen Ausdrucks und der Bewegungen, welche Energie der Kontraste und dadurch welche Eindringlichkeit des dramatischen Geschehens!

An all diesen Fortschritten und an dem schliesslichen Resultat, der Grundlegung des grossen historischen Stiles, hat das im Heliodorfresko zuerst eingeführte starke, vollplastische Helldunkel den entscheidenden Anteil. Gegen die Fresken der ersten Stanze gehalten ist der Eindruck tatsächlich jetzt der, „als ob ein Loch in die Mauer geschlagen sei" —: so greifbar und voll entwickelt erscheint die Plastik der Figuren, so überzeugend die räumliche Wirkung in der Architektur. Hält man beide Hauptmomente zusammen, die suggestive Kraft des Geschehens und das nicht minder überzeugend geschilderte Sein des Heliodorfreskos, so gewinnt man ein klassisches Beispiel dessen, was in der Sprache eines Bembo als „Persuasione" bezeichnet wird. Es handelt sich um die Darstellung eines stark dramatischen Vorgangs, ja um mehr: um das Begreiflichmachen eines unerhörten Wunders; alle Kräfte des Künstlers müssen also darauf gerichtet sein, den Beschauer zu packen und zu überzeugen. Andrerseits: damit bei der äusseren Erregtheit nicht der weihevolle Charakter des wunderbaren Vorganges verletzt wird, verbindet sich der „Persuasione" mit Notwendigkeit der „Decoro", jenes einem ideal gerichteten Streben so selbstverständliche hohe Pathos, von dessen Geist jeder Zollbreit in Raffaels Schaffen erfüllt scheint.

Was Raffael in der Vertreibung Heliodors noch nicht gewagt hatte, die völlige Durchbrechung der Symmetrie, erzwangen in der Begegnung Leos I. mit Attila die durch den Gegenstand gestellten Bedingungen. Das Zusammentreffen spielte auf offenem Felde, somit hatte das Hilfsmittel der zentralen Architektur zu fallen; auch jene unnatürliche Tektonisierung der Landschaft, wie sie auf dem Parnass in erzwungener Anpassung an das einschneidende Fenster versucht wurde, war hier aufzugeben. Im Figürlichen erinnert die Kontrastierung der beiden Bildhälften von ferne an den Heliodor; allein die Gruppe des Papstes mit seinem Gefolge, die dort lediglich als kompositioneller Behelf erschien, wird nunmehr in die dramatische Aktion einbezogen und verliert damit den Anschein des Müssig-Statistenhaften. Die einzelnen Gruppen, die eben noch sorgfältig für sich aufgebaut wurden, werden zusammengedrängt und durch energische Bewegungsfiguren wie die beiden Krieger in der Mitte des Vordergrundes ineinander übergeleitet. Es ist wahr, dass hierbei einzelne Schwächen und Unzulänglichkeiten entstanden sind, unklare Verdeckungen und ungeschickte Überschneidungen – Mängel, die sich immerhin leichter aus der Neuheit des Wurfes als aus der Mitwirkung von Schülerhänden erklären mögen.

Mehr als die erste Stanze erweckt die Stanza d'Eliodoro von Raffael als Geschichtsdarsteller den Eindruck eines universellen und schöpferischen Geistes, einer Persönlichkeit von unerhörter visueller Vorstellungskraft und Konzentration. Auch die Fresken der beiden Fensterwände, bei denen die gegebenen, stark beschränkenden Bedingungen von vornherein Notkompositionen erforderten, sprechen in einer unvergleichlichen starken und reichen Sprache. Von ganz eigener Bedeutung sind sie ferner für die Entwicklung der malerischen Probleme innerhalb der Monumentalmalerei. Brachte der Heliodor zuerst jenes kraftvoll vorwölbende Helldunkel, das die einzelnen Farbtöne dem Eindruck des Runden, Räumlichen unterordnet, so überrascht die Messe von Bolsena gerade durch ihre koloristische Klangfülle und Schönheit. Raffael, der in seinen Tafelbildern meist das Gefühl für den eigentlichen, sinnlichen Reiz der Farbe vermissen lässt, schöpft in diesem Wandbilde die besonderen koloristischen Schönheiten der Freskotechnik wie wenige Künstler aus: das natürliche Weiss des Wandbildes, auf dem die Stanza della Segnatura durchweg aufgebaut ist, wird jetzt zu einem fein abgestuften Grau getönt; zu diesem treten ein paar ausserordentlich klangvolle und warme Farben, die auffallend wenig modelliert in grossen Flächen nebeneinander gesetzt sind, aber äusserst intensiv die ganze dem Freskobild mögliche Helldunkelskala repräsentieren. Sehr kühn und wirksam ist es, wie der dunkelste Ton des Ganzen,

das Dunkelbraun der Barriere hinter der Zentralgruppe, unmittelbar neben der grössten Helligkeit, dem Weiss der Messgewänder, auftritt. Raffael zeigt hier Möglichkeiten malerischer Wirkungen, die von seinen unmittelbaren Schülern kaum weiter ausgebaut wurden, einer nicht viel späteren Generation aber wertvolle Anregungen geboten haben. Noch gewagter und äusserlich gewiss effektvoller ist das Nachtstück der Befreiung Petri, in dem das Helldunkel geradezu zur Grundlage der Konzeption genommen wurde, im Zusammenwirken der drei verschiedenen Lichtarten: natürliches Licht (Mondschein), künstliche Beleuchtung (Fackeln) und übernatürliche Helligkeit (Glorie des Engels). Im übrigen dürfte diese eigentümlich zeitlos berührende, tiefinnerliche Schöpfung doch mehr als eine ganz persönliche geniale Inspiration Raffaels denn als einflussreiches Vorbild für die Folgezeit zu bewerten sein. Die naheliegende Dreiteilung der Lünette nach dem Vorbild eines senkrecht dreigeteilten Segmentfensters ist allerdings von einigen Späteren bei analogen Aufgaben nachgeahmt worden.

Mit dem einheitlichen und doch reichen Eindruck der Stanza d'Eliodoro kann die dritte Stanze, an der Giulio Romano und Francesco Penni schon stark mitbeteiligt waren, nicht konkurrieren. Trotzdem bedeutet das Fresko des Borgobrandes durch die endgültige Überwindung der Symmetrie auch in der Architektur, durch den gesteigerten Raumeindruck überhaupt und den erhöhten Bewegungsinhalt jeder einzelnen Figur ein weiteres Fortschreiten im Sinne der gekennzeichneten Entwicklung. Das Interesse an dem Borgobrand beruht allerdings vorwiegend auf den rein artistischen Qualitäten. Mit den Vorzügen der unerhört geschickt in die Lünette eingerundeten Komposition kann der geistige Inhalt nicht entfernt Schritt halten. Dass einzelne Gestalten durch den schmeichelnden Akkord von Gewand- und Bewegungsmotiv zu dem Suggestivsten gehören, das Raffael erreicht hat, ist zuzugeben. Auch die wundervolle Lockerung der Gruppen, die wohlige Entspannung, die den Aufbau des Freskos kennzeichnet, liegt ganz innerhalb des von ihm selber Angestrebten; die gelösteren Bewegungsmotive der einzelnen Gestalten verlangen an sich einen freieren Spielraum als bisher. Mit dem Borgobrand ist nun aber die Reihe der grossen Historien Raffaels in den Stanzen geschlossen. Für die Behandlung eines so komplizierten Motives wie der Seeschlacht von Ostia war die Zeit überhaupt noch nicht gekommen, mag es auch zu mutmassen sein, dass Raffael selbst wenigstens eine klarere Gruppierung der Massen gegeben haben würde. Ist hier immerhin der Reichtum an energischer Bewegung anzuerkennen, der die Hand des Giulio Romano verrät, so fallen die beiden auf Penni zurückgehenden Zeremonienbilder

gänzlich ab. Der sklavisch an die Messe von Bolsena angelehnte Reinigungseid Leos II. ist weder in Ausdruck noch Komposition von Interesse, und auch an der Krönung Karls des Grossen verdient kaum etwas anderes Beachtung als die diagonale Einsicht in den Raum, die durch das seitlich einschneidende Fenster nahegelegt wurde.

Die Fortsetzung der Historie grossen Stiles liegt bei den Szenen aus der Apostelgeschichte, die Raffael für die Tapeten des Vatikans entwarf. Obwohl die starke Mitwirkung von Schülerhand (nach Vasari war besonders Penni beteiligt) manche Vergröberung mit sich brachte, stehen diese Historien doch als Geschichtsdarstellung im reinsten Sinne auf höherer Stufe als die Fresken der Stanzen. An sich war es günstiger, dass dem Künstler nicht durch unglückliche Zufälle wie beschattete Wände, unsymmetrisch einschneidende Fenster sowie durch die mancherlei beschränkenden Bedingungen gegebener Räumlichkeiten die Hände gebunden waren, ferner, dass er von der Lünettenform loskam und ein geeigneteres Format wählen durfte. Vor allem aber war das Thema an sich viel bedeutender, einheitlicher, daher dem Streben Raffaels nach einem allgemein Gültigen, Gesetzmässigen entsprechender.

Die unmittelbar ins Auge springenden Eigenschaften der Tapeten gegenüber den Stanzen bestehen in der geringeren Zahl der Figuren, in dem Zurücktreten oder Fortfallen des Architektonischen, in der grösseren Einfachheit und Verständlichkeit der Darstellung. Mancherlei an diesen Neuerungen mag der Rücksichtnahme auf die Ausführung im Gewebe zuzuschreiben sein, allein der tiefere Grund für die allgemeine Wendung der Raffaelschen Auffassung zum Einfachen und Typischen liegt doch in der inneren Entwicklung des Künstlers. Waren die Geschichten der Heliodorstanze den ehrgeizigen Wünschen der Auftraggeber gemäss vielfach repräsentativ und zeremoniös anf Kosten der historischen und dramatischen Einheit gewesen, so sind die Teppiche ganz auf ihren eigensten historischen Inhalt konzentriert und ohne fremde Bestandteile; trotz der grossen Schlichtheit ihrer Mittel, die nach dem Reichtum der Stanzen wie bewusste Selbstentäusserung wirkt, hinterlassen sie bei weitem einen stärkeren Eindruck dramatischen Geschehens. Die Erklärung dafür ist in der Tatsache zu finden, dass in ihnen die Träger der Handlung sich eindrücklicher aus den Nebenfiguren herausheben, gleichsam wie aus dem Chor einer antiken Tragödie — der Vergleich liegt bei der Schlüsselübergabe an Petrus und dem Tod des Ananias besonders nahe —, dass die Bewegungen an sich ausdrucksvoller und besser zueinander gestimmt sind. Schon aus den Haupt-

umrissen der Gestalten liest das Auge den Rhythmus des Geschehens heraus, der in ununterbrochenem Flusse, den Beschauer immer wieder an sich reissend, durch alle diese Geschichten strömt.

Es liegt zunächst wieder in den stilistischen Erfordernissen der Tapeten begründet, wenn die Kompositionen gegenüber der starken Tiefenbildung in den Stanzen etwas Reliefmässiges besitzen. Die Beziehung auf ein in der Bildtiefe gelegenes Zentrum, die stärker oder schwächer allen Fresken der Stanza della Segnatura und der Heliodorstanze eigentümlich war, fehlt bei den Teppichen durchweg; die Figuren sind in einer oder mehreren Schichten parallel dem unteren Bildrand angeordnet, wobei die Cäsur der Komposition jeweils mit dem Brennpunkt des dramatischen Interesses zusammenfällt. Wird von der parallelen Reihung abgewichen, so geschieht es, um mit der räumlichen Wirkung (z. B. in der Predigt Pauli) die dramatische Intensität der Hauptfigur zu steigern; der Reliefcharakter wird aber auch hier nicht völlig zerstört, sondern durch andere künstlerische Mittel nach Möglichkeit aufrechterhalten. Über die Architektur ist in diesem Zusammenhange zu sagen, dass sie nun ebenfalls nicht mehr als Mittel der zentralen perspektivischen Vertiefung dient, sondern als abschliessende letzte Schicht und Folie der Aktion, deren Rhythmus sie in sich aufnimmt und, beispielsweise bei den Cäsuren, entscheidend unterstützt.

Wenn die Tendenz zum Reliefmässigen in der Komposition ohne Zweifel durch den Stil des Teppichs nahegelegt war, so ist sie doch erst ermöglicht worden durch ein innigeres Verhältnis zur Antike, wie es durch Raffaels antiquarische Interessen von selber gegeben war. Spuren des Studiums antiker Statuen und Reliefs finden sich, gelegentlich fast zu aufdringlich, in den meisten der Geschichten; die Darstellung des Opfers von Lystra bringt gar die direkte Nachbildung einer antiken Opferszene. Auch die Behandlung der Gewänder und Figuren hätte ohne die stärkste Einwirkung von dieser Seite her nicht ihre Geschlossenheit und Grösse erlangt. Endlich ist nicht zu vergessen, dass das Thema selber Raffael zwang, sich in eine Periode hineinzuversetzen, die der Antike noch zugerechnet werden durfte: die leidenschaftliche Begeisterung der ersten Anhänger Christi hebt sich — am wirkungsvollsten in der Predigt Pauli zu Athen — von der Folie des Hellenismus ab.

Man greift mit Händen, wie es den Künstler bei diesem Wachsen seiner Mittel drängen musste, die neuen Errungenschaften auf den ihnen gemässesten Boden, die antike Historie und Mythologie, zu übertragen. Die vom künstlerischen wie antiquarischen Standpunkt aus gleich unentwickelten Fabeleien, in denen selbst noch Baldassare Peruzzi aus der Tradition der Matteo di Giovanni und Pinturicchio

heraus römische Geschichte mehr persifliert als geschildert hatte, mussten dem jetzt heranreifenden Geschlecht als kindliches Stammeln erscheinen. Raffael selber ist es nicht mehr vergönnt gewesen, ein Seitenstück zu den Tapeten aus der antiken Geschichte zu liefern; dafür gab er mit der Fabel der Psyche in der Farnesina das weithin massgebende Beispiel für die moderne Wiedererweckung der mythologischen Welt. Der Schauplatz war diesmal ein Deckengewölbe; die Komposition der einzelnen Szenen hatte sich mithin dem gegebenen architektonischen System unterzuordnen. Und diesem war von vornherein die grösste Wirkung gesichert durch die Umdeutung der Tektonik in ein freieres, halb naturalistisches Schema: mit dem umrahmenden Motiv der Fruchtkränze, dessen Ausgestaltung dem fast nordischen Natursinn des Giovanni da Udine überlassen blieb, entstand der Charakter des heiteren Sichgehenlassens, der dem Stil der Villa bewusst aufgedrückt wurde. Innerhalb dieses rustikalen Rahmens durften sich die Szenen in den Gewölbezwickeln mit völliger Freiheit bewegen, während in den beiden Darstellungen des Spiegels die reliefartige Anordnung wieder in ihre Rechte trat. Verglichen mit den Tapeten haben die Figuren in diesen Kompositionen etwas Isoliertes, Statuarisches; die Ableitung aus plastischen antiken Vorbildern wird dabei ebenso mitgesprochen haben wie die auf starke Dreidimensionalität gerichtete Anschauungsweise Giulio Romanos, dem bei der Ausführung ein grosser Spielraum gelassen war.

Den nunmehr unvermeidlichen Schritt von der Mythologie in die römische Geschichte zu tun war nach Raffaels frühem Ableben dem Giulio Romano vorbehalten. Als Schauplatz seines bedeutsamen Debüts sollte ihm der an die Stanzen seines Lehrers angrenzende Saal — die Sala di Costantino — zufallen. Vergleicht man Giulios Konstantinsschlacht mit Baldassare Peruzzis antiken Phantastereien, so scheint sich die Kluft zwischen zwei Persönlichkeiten zu einem Abgrund zu erweitern, der die Auffassung und künstlerische Gestaltung zweier Zeitalter scheidet. Mag es als Peruzzis Verdienst gelten dürfen, sich als der erste in Rom mit der römischen Historie eingelassen zu haben, so kann doch in künstlerischer Hinsicht von einem irgendwie bemerkenswerten Zurückgreifen Giulios auf diesen sienesischen Vorläufer nicht gesprochen werden. Es war vielmehr durchaus das grosse Beispiel Raffaels und das durch die Mitwirkung an dessen Werken erworbene Rüstzeug, das es ihm möglich machte, das Gebiet der Antike mit so sicherer und kühner Hand zu packen. Von seiten seiner eigenen Natur kam dazu eine ungewöhnliche Begabung für die bewegte Form, ein umfassendes antiquarisches Interesse und formale Gewandtheit — Eigenschaften, die ihn wie keinen zweiten für die antike Mythologie und Geschichte befähigen sollten. Giulios

Veranlagung drängte ihn ganz auf den Weg, der unter seiner tätigen Mitwirkung bereits in den Fresken der dritten Stanze eingeschlagen war, d. h. sie trieb ihn zu kraftvoller, oft leider geschmacklos übersteigerter Bewegung und zu starken Modulierungswirkungen im Interesse einer gewaltsam betonten Dreidimensionalität. In der Konstantinsschlacht ist der Reliefcharakter nur noch mit Mühe innegehalten und durch äusserliche Hilfsmittel, die einen Wandteppich andeutend vortäuschen sollen, nach Möglichkeit hervorgehoben, aber die weitere Entwicklung führt den Künstler immer mehr vom reliefhaft Gebundenen zu dem Räumlichen, greifbar Dreidimensionalen; die pralle Modellierung artet schliesslich aus in eine Forcierung der ganz schwer und undurchsichtig werdenden Schatten. Ganz folgerichtig gelangt er so zu dem „Sotto in su", das er dann später in den Malereien des Palazzo del Te zu Mantua mit gelegentlich kühnen, aber nur zu oft beleidigend geschmacklosen Helldunkeleffekten verbindet.

Als Giulio Rom endgültig den Rücken wandte, überliess er das Gebiet der antiken Historienmalerei anderen, die aus der gemeinsamen Werkstatt Raffaels hervorgegangen waren, wirkte aber vom Norden her durch die Stiche der Ghisi und anderer nach seinen Werken noch stark auf die allgemeine Entwicklung ein. Die stilistische Tendenz wurde dessenungeachtet in Rom bald eine andere. Polidoro Caldara da Caravaggio und Maturino aus Florenz, die in gemeinsamer Arbeit die Häuserfassaden mit antiken Historien schmückten, gingen durchaus auf den Reliefcharakter zurück, unterstützt noch durch das überwiegende Studium der Sarkophage und Triumphalreliefs, die sie durch die Chiaroscuro- oder Bronzetonausführung ihrer Fresken auch äusserlich nachzuahmen suchten. Francesco Mazzola aus Parma, der zu Anfang des Pontifikates Clemens' VII. in Rom anlangte und sich künstlerisch der Gruppe der Raffaelschüler näherte, legte den Grund zu einer Kompositionsweise von relief- bzw. friesartigem Charakter, in der er das grossartige Martyrium der hl. Petrus und Paulus für den farbigen Holzschnitt gezeichnet hat. Es war diese kompositionelle Eigenart, durch welche er für eine wichtige Künstlergruppe — die Schule von Fontainebleau — bahnbrechend werden sollte. Für Rom wurde Parmigianino insofern wichtig, als durch ihn das Schema der Tapeten Raffaels aufgenommen und dem Rhythmus der Gruppen eine neuartige Eleganz und Leichtigkeit mitgeteilt wurde; dazu kam die ausdrucksvolle Kantilene seines Konturs, die alle gleich einer nie gehörten Musik bezauberte. Allerdings konnte ein wesentliches Charakteristikum seines Stils, die überlangen Gestalten, gerade auf römischem Boden keinen Anklang finden, so sehr sie ausserhalb, nicht zuletzt in

Frankreich und anderen nordischen Ländern, das Körperideal beeinflusst haben.

Es ist bei Künstlern wie Polidoro, Parmigianino und Primaticcio unerlässlich, mit einigen Worten auf die graphischen Künste einzugehen, deren weiten Verbreitungsmöglichkeiten es vorbehalten war, die Freude an der Antike wie an der neuen römischen Kunst in ganz Italien zu erwecken und das gemeinsame Ideal durch alle Landschaften zu verbreiten. Dieser grossen Aufgabe konnten sie nur genügen, wenn sie sich ihrer Selbständigkeit in gewisser Weise entäusserten und von einer produzierenden zu einer reproduzierenden Kunst wurden. Die Einbusse, die sie damit erlitten, brauchte in Italien nicht so schlimm empfunden zu werden wie im Norden, wo die gedruckte Kunst soeben ihr innerstes, selbständiges Wesen in reichster Blüte erschlossen hatte. Im Gegenteil: die italienischen Graphiker, deren Ziele von den Idealen der gedruckten Kunst des Nordens durchaus abwichen, gewannen in der Folge eine Fülle unvergänglich schöner Vorbilder, ja sie wurden, um den wachsenden Ansprüchen an eine vollendete Wiedergabe zu genügen, zu besonderen technischen Neuerungen angeregt, die ihrerseits das Ausdrucksvermögen der Graphik als solcher wesentlich gesteigert haben. Es war natürlich, dass diese Bewegung sich nach Marc Antons Vorgang zunächst an Raffael als das vollkommenste und vielseitigste aller modernen Vorbilder anschloss; und es entsprach wieder den universalen Interessen des Meisters, dass er der neuen Bewegung reiche Förderung gewährte. So schien denn selbst die grösste Gattung, die biblische und antike Historie, der reproduzierenden Kunst bald nicht unwürdig: einer der grossartigsten Gedanken Raffaels, der Kindermord von Bethlehem, ist uns durch den Stichel Marc Antons überliefert worden. Es ist vielleicht nicht allzu kühn anzunehmen, dass die neue Bedeutung der Graphik zurückwirkend Einfluss auf einen wichtigen Faktor der Malerei, und im besonderen der Historie, die „Invenzione“, erlangt hat. Musste doch die Leichtigkeit, mit der kleinere Einfälle ebensowohl wie grosse Gedanken auf der Platte festgelegt werden konnten, beflügelnd auf die Phantasie der Künstler wirken und dadurch der Tendenz zur geistigen Durchdringung des Gegenstandes ausserordentlich zugute kommen. Auch das Studium der Antike musste sie in entscheidender Weise begünstigen, da sie einen weiteren Ansporn gab, die Spuren altrömischer Magnifizenz, für die sich damals alles leidenschaftlich begeisterte, abzuzeichnen und durch Vervielfältigung der ganzen Welt bekanntzugeben.

Beides nun, die Wertlegung auf die Invenzione und die fortschreitende antiquarische Bildung der Künstler, machte wieder die Lektüre der antiken Schriftsteller zur Notwendigkeit. Die Spuren

davon zeigten sich bald in einer Bereicherung der mythologischen und historischen Darstellungen und in einer genaueren und eingehenderen Interpretationsweise. So kommt Giulio Romano in der Sala di Psiche des Palazzo del Te dem Original des Apulejus wesentlich näher als Raffael in der Farnesina. Er beginnt auch in diesen wie in anderen derartigen Kompositionen mit ebenso grosser Sachkunde wie Phantasie die antiken Naturgottheiten zu verwenden: Flussgötter, Satyrn, Nymphen usw.; hierdurch eröffnet er für die Zukunft ganz neue und unendlich ergiebige Gebiete. Allerdings war Raffael, beispielsweise mit dem Flussgott des von Marc Anton gestochenen Parisurteils, ihm darin vorausgegangen; aber welcher Weg noch von hier bis zu Giulios Tod der Prokris (Stich des Giovanni Ghisi), wo die wehklagenden Naturgottheiten die Trauer der gesamten Natur so stark zum Ausdruck bringen, dass die Komposition noch auf Goethe eine tiefe poetische Wirkung ausüben konnte! Es wurde von jetzt an selbstverständliche Pflicht, Darstellungen aus dem Altertum unter genauer Beobachtung der antiken Konvention, womöglich unter Zugrundelegung der Bildbeschreibungen antiker Schriftsteller, auszugestalten. Auch das florentinische Quattrocento hatte zwar schon ähnliches versucht, doch mit einer Naivität der Mittel, die von vornherein jede Vergleichbarkeit ausschliesst. Die römische Hochrenaissance verfügte nicht nur über unendlich reichere antiquarische Kenntnisse, sondern vor allem über eine eigene monumentale Anschauung, die wegen ihrer Wesensverwandtschaft mit der Antike dieser mit Notwendigkeit näher kommen musste, als es anderen Perioden und Schulen möglich war.

Kapitel III

Die dekorative Anschauung im Kreise Raffaels. Perino del Vaga und Polidoro da Caravaggio

Die Entwicklung des Historienbildes, soweit sie an den Schöpfungen Raffaels und seiner Schüler bisher verfolgt wurde, gibt von den Idealen und künstlerischen Zielen der römischen Monumentalmalerei nur ein einseitiges Bild; nicht minder wichtig ist es, sich mit der dekorativen Anschauung im allgemeinen zu beschäftigen, die den Schöpfungen dieser Periode zugrunde liegt. Was Raffaels Stanzen anlangt, so können sie als Beispiel malerischer Dekoration nur mit Vorsicht benutzt werden, da die gegebenen Räumlichkeiten wenig günstig und durch die unregelmässig einschneidenden Fenster wie die ungenau gewölbten Decken sehr beeinträchtigt waren. Das erste grosse Beispiel der neuen „maniera romana", wie das römische Dekorationssystem in der Folge genannt wurde, sind die Loggien des Vatikans, denn sie weisen vereint die Hauptelemente: Stukko, Grottesken, Fruchtkränze, dazu die für die Späteren massgebenden Spiegelgewölbe in vorbildlicher Behandlungsweise auf. Obwohl der Stukko in Florenz schon durch Donatello (Sakristei von S. Lorenzo), die Grottesken durch Pinturicchio (Libreria des Doms zu Siena) im antiken Sinne verwandt worden waren, bleiben die Loggien doch ganz eigentlich das erste Denkmal des neuen Stiles, an dem eben nicht die weitgehende Nachahmung altrömischer Dekorationsmotive, sondern deren selbständige Synthese in umfassendem Sinne das Wesentliche ist. Zu einer solchen Synthese trug aber in Rom nicht bloss das unmittelbar vor Augen stehende Beispiel der antiken Denkmäler bei, sondern noch mehr der besondere Umstand, dass Begabungen der verschiedensten Art aus allen Teilen Italiens zusammenströmten, verwandte Probleme von mehreren Seiten her in Angriff nahmen und in der Persönlichkeit Raffaels den einigenden Faktor, die entscheidende Instanz für die Organisation im grossen, fanden.

Der Grundgedanke der römischen Raumdekoration ist, wie in der Einleitung ausgeführt wurde, die Verbindung der drei Künste auf der Grundlage der Architektur zu einem bestimmten, von Fall zu Fall abwandlungsfähigen System. Der hauptsächliche Träger

dieser Verbindung wird nun die Kunstübung des Stukko, dessen Mittelstellung zwischen Plastik und Architektur schon von Donatello (offenbar durch das Studium der Antike) erkannt worden war, und den das Cinquecento jetzt in ganz grossem Sinne zur Gliederung heranzog (ein Hauptbeispiel das kassettierte Tonnengewölbe der Sala Regia im Vatikan). In gleicher Weise aber konnte der Stukko auch zwischen der Skulptur und Malerei vermitteln, da er ebenso in ganz flachem Relief wie in stärkster Plastik, bemalt wie unbemalt, verwendbar war und dadurch die feinsten Übergänge nach der Seite der Malerei hin gestattete.

So sehr nun hierdurch der römischen Dekoration die Mittel der illusionistischen Wirkung geläufig wurden, so wenig war sie doch bei ihrem architektonischen Grundcharakter geneigt, der Lockung nach jener Seite hin nachzugeben. Es entstanden im Gegenteil aus den verschiedenen Verbindungen Übergangsstufen, vermittelnde Gattungen wie die „Storietta“ an den Wölbungen der Loggien, wie der reliefartig behandelte, in der grauen, grünlichen oder braunen Tönung das Material des Steines oder der Bronze nachahmende „Chiaroscuro“[1]), für den die Sockeldarstellungen der Stanzen schöne Beispiele bringen. Durch die Vielheit solcher Faktoren musste naturgemäss die dominierende Stellung der grossen Bilddarstellungen, wie wir sie in den Stanzen finden, zurückgedrängt werden. Auch da, wo der Malerei die ganze Wandfläche bleibt, wird diese meist nicht mehr in vollem Umfange für einheitliche Bilddarstellungen beansprucht, vielmehr entsteht unter Nachahmung architektonischer Gliederungen ein rahmendes System, das die Grösse der Bilder selber wesentlich einschränkt. Ebenso nützt man an der Decke selten den ganzen Gewölbespiegel voll für die Historien aus (wie noch in der Farnesina), sondern schafft eine vielgliedrige Einteilung nach dem Vorbild der Decke der Loggien, wobei nur mehr für die kleinere Gattung der Historiette Raum bleibt. Im übrigen nimmt die Gliederung durch stukkierte Bänder und Gurte einen erheblichen Platz ein; und mehr und mehr dringen die von der Antike hergeleiteten Grotteskenfelder vor, die ursprünglich klar gegeneinander abgegrenzt, im weiteren Verlaufe künstlich ineinander geschoben werden (noch zurückhaltend in der

1) Die malerische Vollendung, die man in diesen mannigfach getönten Ton-in-Ton-Malereien zu erzielen verstand und die vielfältigen Möglichkeiten der Imitation von Reliefs, Gemmen, getuschten breitpinseligen Zeichnungen usw. machten diese Gattung besonders beliebt. In zweifellosem Zusammenhang mit den al fresco gemalten Chiaroscuri stehen die in mehreren Tönen gedruckten Holzschnitte eines Antonio da Trento, Ugo da Carpi und anderer Künstler, die nichts anderes sind als eine Umsetzung der Chiaroscuromanier des Freskobildes in die graphische Technik.

Sala dei Pontefici des Appartamento Borgia, ausgeprägter in den Zimmern der Engelsburg, ganz frei und malerisch in dem wahrscheinlich von Barocci entworfenen Spiegelgewölbe des Hauptsaales der Villa Pius' IV.).

Es versteht sich, dass der ganze Reichtum dieser Skala nicht in jedem einzelnen Falle aufgebraucht wird, sondern dass die Art der Aufgaben eine entsprechende Auswahl bedingt. Im Kirchenbau begnügte sich das frühere Cinquecento nicht damit, die architektonischen Formen durch die Verhältnisse und die verstärkte Plastik wirken zu lassen. In den Kapellen, die für den Gesamteindruck wenig mitsprachen, bildete sich dagegen im Laufe der Periode ein festes Dekorationsschema: das tabernakelartig aufgefasste und gerahmte Altarbild, entgegen der Sitte des florentinischen Quattrocento im Hochformat, zwei Gemälde oder Fresken an den Seitenwänden, durchweg in Breitformat („Laterali" genannt), Lünettenbilder über diesen und dem Altarbild und eine von den Verhältnissen abhängige Deckenausmalung. Ausserdem kleinere Felder an den Pilastern, in den Pendentifs u. ä. Raffael selber hatte kein fertiges Beispiel einer solchen Kapelle hinterlassen. Aber die ersten Versuche stehen unter seiner direkten Einwirkung. So eine von Giulio Romano begonnene und später von Perino del Vaga vollendete Kapelle in der SS. Trinità de'Monti, die nicht auf uns gekommen ist. Wir kennen zwei der Lünettendarstellungen aus den Stichen Marc Antons (B. 45 und 23). Die gewöhnlich auf Raffael selbst zurückgeführte Darstellung der hl. Martha, die die hl. Magdalena zu Christus bringt, ist offensichtlich perspektivisch und kompositionell für die Stelle berechnet, wofür sie bestimmt war. Weniger die Szene der Salbung Christi durch Magdalena, die Giulios Stil so deutlich verrät, dass man seine Autorschaft an dieser Komposition nicht bezweifeln kann. Die Deckenfresken und das Altargemälde (Noli me tangere) standen gegenständlich und in der künstlerischen Haltung mit den Lünetten in Einklang.

Am entscheidendsten für das Gesamtbild des Inneren trat die Malerei an dem freistehenden Hochaltar hervor, dessen durchaus architektonische Form und Funktion das Altarbild zu Einfachheit und Grösse zwangen. Das erste grosse Beispiel eines so aufgefassten Hochaltargemäldes ist Raffaels Madonna di Foligno (für S. Maria in Aracoeli). Eine klassische und reife Lösung bietet dann die Madonna di S. Sisto, wo das Aufstreben der rahmenden Säulen erst das Niederschweben der Maria völlig deutlich macht. Auch das Motiv des Vorhangs erhält seine illusionistische Wirkung durch die Beziehung auf die tektonische Einfassung. Durch diese kunstvolle Herausschälung des Bildgedankens aus der Rahmung gewinnt

Raffael eine Konzentration, die in sich wie in einem Brennpunkt alle rhythmische Energie des Kirchenraums vereinigt.

Die Aufgaben der Malerei im Kirchenbau erscheinen an Zahl begrenzt, wenn man den Reichtum der profanen Verwendungsmöglichkeiten danebenhält. Im römischen Palastbau war für die malerische Ausschmückung der Hauptsaal vorbehalten, dessen Charakter Magnificenza und Varietà ist. Erlauchte Familien bevorzugen Geschichten aus dem römischen Altertum, auf das sie ihr Geschlecht zurückleiten; dazwischen werden, meistens als Supraporten, allegorische Gestalten der Tugenden angeordnet. Diese Einteilung findet sich zuerst in der Sala di Costantino vorgebildet, wo zwischen den grossen Bilddarstellungen Päpste vor tiefschattenden Nischen, umrahmt von Tugenden und Engeln, thronen; und zwar bringt schon hier die Anordnung als (wirkliche oder scheinbare) Supraporten jene Rhythmisierung der Wandflächen hervor, die bald die allgemein übliche wird. Ganz ausgesprochen erscheint das Schema bei dem begabtesten Fortführer Raffaels auf diesem Gebiet — abgesehen von dem in Mantua tätigen Giulio Romano —: Perino del Vaga verwendet in der Sala Paolina der Engelsburg ebenfalls die Supraporten mit Tugenden und Engeln (in einfacherer, reliefmässiger Anordnung). Durch verdoppelte Säulen erhalten dann die Wände eine noch weitergehende Scheingliederung, die lediglich für Standfiguren von Virtù und für fingierte Bronzereliefs („Chiaroscuri finti di bronzo") mit antiken Historien Platz lässt[1]. Ähnlich war auch Perinos seinerzeit vielbeachteter Saal im Palazzo Baldassini, von dem heute spärliche Fragmente im Depot der Uffizien sich befinden[2]: hier erschienen die Historien, in sehr mässigem Umfang, erst in dem friesartigen oberen Teil der Wand, unterbrochen durch Frauengestalten, die als „Termini di marmo" gebildet waren. Unterhalb des Simses war ebenfalls eine fingierte Marmorgliederung angegeben; in den grösseren Nischen standen Philosophen von „gravissima maestà" (nach Armenini), gelegentlich in Gruppen zu zweien, in den kleineren Nischenbildungen tummelten sich nackte Putten.

Der obere Teil einer solchen Wandgliederung leitet zu dem einfachen gemalten Fries über, mit dem die weniger hervorragenden Zimmer geschmückt waren. Der Gegenstand ist auch hier meist der antiken Mythologie oder Geschichte entlehnt (Perino del Vaga behandelt in den kleineren Räumen der Engelsburg die Geschichte

1) Ein erster Versuch nach dieser Richtung hin war die (später zerstörte) Wanddekoration der Sala dei Palafrenieri des Vatikans, wo Raffael ein System von Nischen mit Apostelfiguren entworfen hatte, das von den Späteren in erweiterter Form nachgebildet wurde.

2) Vgl. G. Poggi im Bollettino d'Arte 1909, S. 270 ff.

von Amor und Psyche, sowie die Perseusfabel); die einzelnen Historietten sind wieder durch stehende oder kauernde Figuren und Termini, manchmal auch durch stukkierte Figurengruppen voneinander geschieden.

Die freieste Gliederung wird den Loggien vorbehalten, die jedermann zugänglich sind: hier treten die Grottesken auf, die ganz nach dem Belieben des Künstlers mit fingierten Pergolen, Historietten u. dgl. abwechseln, wofern nicht auch an dieser Stelle (z. B. im Palazzo Doria zu Genua durch Perino del Vaga) ein ernsterer Ton angeschlagen und das Historische in monumentaler Auffassung hereingezogen wird.

Mit der Ausschmückung der Villen ist der Kreis der in der Raffaelnachfolge behandelten Aufgaben der Malerei — wenn man von den zahlreichen Gelegenheitsschöpfungen bei Festen usw. absieht — geschlossen. In den Haupträumen des Casinos einer Villa waren natürlich nur Themata von geringerer Bedeutung am Platz, vorzugsweise solche, die aus antiken Poeten genommen waren; daneben wurde das Casino ein Hauptausgangspunkt für die Ausbildung der Landschaft, in die man durch fingierte Öffnungen (so schon Peruzzi in der Farnesina) hinauszublicken meinte und die entsprechend der Vorliebe für die antiken Naturwesen mit Faunen, Satyrn, Zentauren, Seeungetümen u. dgl. belebt waren[1]). Überhaupt war der Villenbau in Rom der willkommene Anlass, eine verwandte Stimmung mit bildnerischen Mitteln festzuhalten, wie sie etwa Schiller dichterisch in die Verse der „Götter Griechenlands“ zu fassen versucht hat. Man gruppierte antike Statuen und Reliefs, mauerte sie in malerisch freier Anordnung in die Wände ein und gab durch Hinzufügung von Hintergründen mit mythologischen Geschichten dem Ganzen eine Art poetischer Abrundung. So z. B. berief der Erzbischof von Cypern Perino del Vaga zur Ausmalung eines Giardinetto, wobei der Künstler für den Gesamtcharakter eine dort aufgestellte antike Bacchusstatue als Grundlage nahm und Bacchanten, Satyrn und verwandte Dinge auf die Wände malte. Dass selbst die Päpste sich derartiger Freiheiten nicht enthalten konnten, zeigt die in ihrer plastischen Aussendekoration mit antiken Reminiszenzen geradezu überhäufte Villa Pius' IV.; bezeichnenderweise verzichtet jedoch hier die innere, zumeist malerische Ausschmückung durchaus auf solche Motive und beschränkt sich auf Gegenstände des Neuen Testaments.

1 Die Übertragung der Landschaft in die Kapellen von Kirchen, wie durch Polidoro da Caravaggio in S. Silvestro al Quirinale (vgl. S. 82), ist äusserlich gerechtfertigt durch die biblische Staffage, aber im Grunde mit dem Charakter des Kirchlichen kaum vereinbar.

Der Überblick über die Hauptaufgaben der Malerei im Zusammenhang mit der Architektur lässt deutlich erkennen, wie die allgemeine Tendenz auf Spezialisierung, auf Herauslösung verschiedener Gattungen geht, deren Gesetze sowohl einzeln wie im Zusammenhang mit dem Ganzen der Architektur verstanden sein wollen. Dabei ist es denn freilich die Gattung der grossen Historie, die nicht nur an äusserer Bedeutung, sondern auch an Vertiefung einbüsst und dem dekorativen Element oder der Historiette die Herrschaft überlässt.

Als das letzte grosse Denkmal der raffaellesken Historienmalerei haben wir die Sala di Costantino zu betrachten, wie sehr sich auch dekorative Nebenmotive bereits vordrängen. Inwieweit dabei noch Zeichnungen und Kompositionsideen Raffaels mitbenutzt werden konnten und in welcher Weise sich die Ausführungen zwischen Giulio, Penni und Giulios Schüler, Raffaellino dal Colle, verteilt hat, lässt sich mit Bestimmtheit nicht ausmachen. Aber ohne Zweifel lag die eigentliche Leitung in der Hand des Giulio Romano: dafür spricht ausser dem durchgehenden übertrieben energischen Helldunkel vor allem der Hang zum Gewaltsamen, Masslosen, der im besonderen die grandiose Konstantinsschlacht und die Adlocutio Konstantins charakterisiert. Während diese beiden Fresken ihm im Entwurf wie in der Ausführung unbezweifelt gehören, ist die Autorschaft in der Taufe Konstantins und der konstantinischen Schenkung nicht recht klar. Von Dollmayr wurden beide in Bausch und Bogen Penni zugewiesen, Patzak[1]) sucht auf Grund älterer Quellen Raffaellino dal Colle wenigstens für das Fresko der Schenkung in Anspruch zu nehmen. Demgegenüber scheint mir noch heute die Ansicht Vasaris, der alles dem Giulio gibt, ihre Vorzüge zu haben: von den Schwächen der Ausführung abgesehen, lässt die vorzügliche architektonische Perspektive und viele Einzelfiguren schlechterdings keinen anderen Gedanken für die Erfindung zu als jenen an den phantasiereichsten der Raffaelschüler. Beachtenswert ist auch die nahe Beziehung, die gerade die beiden letztgenannten Darstellungen zu der Beschneidung Christi des Louvre haben, einem mässig grossen Tafelbilde, das von Frizzoni mit Recht für Giulio in Anspruch genommen worden ist. Die (sehr gedrängte) Anordnung der Figuren und die Verwendung des Architektonischen auf dem Louvrebilde ist als einseitige, aber doch bedeutende Fortführung des raffaellesken Historienstiles die unmittelbarste Parallele zum Konstantinssaal und als einer der letzten Ausklänge dieser Richtung doppelt bemerkenswert.

1) Die Villa Imperiale bei Pesaro, S. 225 ff.

Durch die Übersiedelung Giulios nach Mantua ward die Tradition der Stanzen vorzeitig abgebrochen. Jüngere Elemente, die mit Raffael nur in flüchtiger persönlicher Berührung gewesen waren, rückten an Stelle der direkten Schüler. Statt der grossen Historien nahmen sie die dekorativen Malereien insbesondere der Loggien zum Ausgangspunkt und leiteten so jene Richtung zur Spezialisierung und zum Herauslösen kleinerer Gattungen ein, die bald die allgemein vorherrschende werden sollte. Der Vorgang gebührt auf diesem Gebiete dem Florentiner Perino (oder Pierin) del Vaga (eigentlich Buonaccorsi), der seine ersten Studien nach Michelangelos Schlachtkarton und unter Ridolfo Ghirlandajo absolviert hatte, in Rom aber durch Giulios und Pennis Empfehlung bald in die Werkstatt Raffaels aufgenommen worden war. Bei der Ausschmückung der Loggien ward er unter der Leitung des Giovanni da Udine vor eine Aufgabe gestellt, die er mit der angeborenen florentinischen Lebhaftigkeit und mit jugendlicher Frische anpackte. Wie Giulios ursprüngliche Begabung für den monumentalen Stil durch die hohe Schule der Stanzen entwickelt war, gewann Perino an dem Beispiel der Loggien die umfassendste Anschauung und Kenntnis des Dekorativen, zu dem ihn die eigene Begabung wie wenige andere prädestinierte. Er suchte diesem von ihm erkorenen Fache vielseitig gerecht zu werden, indem er ebenso die Technik des Stukko wie die der Malerei aufgriff und beide mit einer eigentümlichen geistreichen Leichtigkeit zu handhaben lernte, die den Zeitgenossen als etwas Neues erschien.

An den Historietten, die ihm in den Loggien zugesprochen werden (in Anbetracht des übermalten Zustandes haben nur die Darstellungen von dem Durchgang durch den Jordan bis zur Teilung des Landes als gesichert zu gelten), lässt sich der Umfang der Begabung Perinos noch wenig erkennen. Was an ihnen bewundernswert erscheint, ist nicht die Selbständigkeit der künstlerischen Anschauung, sondern das Geschick, wirkungsvoll zu erzählen, bewegte Aktionen zu gestalten, zum Teil unter Anlehnung an die Antike, wie die Nachbildung des Galliers der Sammlung Grimani in dem zu Boden fallenden Krieger der Josuaschlacht beweist[1]. Gereifter erscheint der Künstler in der ihm noch von Leo X. übertragenen Dekorierung des Plafond der Sala dei Pontefici. Sein Mitarbeiter war Giovanni da Udine, doch rührt die Erfindung des Ganzen als solche aus-

1) Vgl. P. G. Hübner, Studien über die Benutzung der Antike in der Renaissance, in den Monatsheften für Kunstwissenschaft II, p. 267 ff., wo dieser fallende Krieger „eine archäologisch durchdachte und künstlerisch empfundene Ergänzung und zugleich eine Korrektur des Originals“ genannt wird. Der Autor führt die Ergänzung auf Raffael selber zurück, während sie ohne allen Zweifel Perinos selbständige Leistung ist.

schliesslich von Perino her. Die Aufgabe war äusserlich von bedeutender Art. Sie ward allerdings durchaus in dekorativem Sinne angefasst, aber mit einer Reinheit des Geschmacks, die Raffaels würdig wäre. Der Gegenstand — die sieben Planeten — erscheint lediglich als Vorwand zur Entfaltung eines abwechslungsreichen, doch wohlerwogenen Systems von Grotteskenfeldern und kleinen Ovalen mit figürlichen Darstellungen. Im Zentrum befindet sich ein Rund mit vier Viktorien von wundervoller rhythmischer Grazie der Gewandung; durch dieses Mittelstück erhält das vielgeteilte Ganze seinen belebenden Akzent und Rückhalt.

Die frühesten ganz unabhängigen Arbeiten Perinos, der Giardinetto des Bischofs von Cypern und der Saal des Palazzo Baldassini, wurden bereits charakterisiert. Beide Werke zeigen ihn auf dem Wege zu einer eigenartigen Ausgestaltung des Dekorationsstiles der Raffaelschule; ausserdem lassen die Bruchstücke aus Palazzo Baldassini in den Uffizien das Wachsen jener geistreichen Lebendigkeit der Figuren erkennen, die zweifellos das florentinische Erbteil des Künstlers ist[1].

Das Gebiet der kirchlichen Malerei betrat Perino mit der Ausmalung einer Kapelle in S. Marcello, wo er die beiden Heiligen Joseph und Philippus in Nischen einander gegenüberstellte und einige vielbewunderte Putten mit Festons hinzufügte (nicht erhalten) entscheidend aber wirkte doch erst die Cappella Pucci in der SS. Trinità de' Monti, deren Hauptdarstellung, eine vielfigurige, architektonisch reich bedachte Heimsuchung, das Vorbild vieler kirchlicher Historien geworden ist.

Als im Jahre 1523 in Rom die Pest auftrat, verliess Perino Rom, um in die Heimat zurückzukehren. Während seines nicht langen Florentiner Aufenthalts legte er Hand an zwei Arbeiten: an einen hl. Andreas neben der Cappella Brancacci, der den Florentinern die neue römische Manier veranschaulichen sollte und an ein Martyrium vieler Heiligen in Camaldoli. Beide Werke blieben unvollendet; von dem Fresko für Camaldoli gibt eine Zeichnung der Sammlung Loeser in Florenz[2]) noch eine einigermassen hinreichende Vorstellung, während von dem hl. Andreas, der mit

1) Vielleicht darf auf den Saal des Pal. Baldassini auch eine Zeichnung der Ambrosiana in Mailand (Braun 8) bezogen werden, die als Entwurf für eine der Philosophengruppen von „gravissima maestà" gedient haben könnte.

2) Reproduziert durch C. Gamba in der Rivista d'Arte 1907, S. 89 ff., zusammen mit einem ebenfalls in Florenz gemalten Chiaroscuro des Durchzuges durch das Rote Meer. Ob das Exemplar der Sammlung Loeser oder die in Chantilly aufbewahrte Replik bzw. die in der Albertina als „Giov. Bat. Sassi" aufbewahrte gleichartige Zeichnung (S. L. 384) das von Vasari erwähnte Blatt ist, bleibe dahingestellt.

Masaccios Apostelgestalten im Carmine wetteifern sollte, weder Karton noch Zeichnung geblieben ist.

Nach Rom zurückgekehrt malte Perino in S. Marcello die Decke einer zweiten Kapelle, der Cappella del Crocifisso, mit den beiden Evangelisten Markus und Johannes und der Erschaffung Evas aus. Er hatte den Auftrag bereits 1523 erhalten, machte sich indes erst 1525 wieder an die Arbeit, die durch den Sacco di Roma von 1527 unterbrochen wurde[1]. Vollendet wurde sie erst in den Jahren 1540 bis 1543, als Perino nach langer Abwesenheit wieder in der päpstlichen Kapitale weilte. Heute befinden sich die Fresken leider in stark verdorbenem Zustand, namentlich das von Vasari sehr gerühmte Mittelstück der Decke, die Erschaffung der Eva. Deutlich ist immerhin, dass die Auffassung und kompositionelle Anordnung dieser schwierigen Darstellung einer stärkeren Originalität entbehrt. Perino hat sowohl das Fresko an der sixtinischen Decke wie die Historiette in den Loggien des Vatikan zu Rate gezogen. An jene lehnte er sich in der Gestalt der Eva an, die sich mit anbetender Gebärde dem Schöpfer zuwendet; von Raffael liess er sich in der machtvollen Profilgestalt Gottvaters inspirieren. Am eigensten und überzeugendsten wirkt die schlanke jugendfrische Gestalt Adams, der in tiefer Bewusstlosigkeit am Boden ruht. Durchaus auf den dekorativen Effekt sind die Figuren der beiden Evangelisten berechnet. Sie sind in der bei Perino oft wiederkehrenden reliefmässigen Ausbreitung zueinander abgestimmt; die Rhythmen ihrer Gewandung umrauschen festlich ihre ebenmässig gebildeten Körper. Augenscheinlich sind sie es, die von dem Künstler erst in jenen späteren Jahren gemalt wurden. Bei Teilen der Gestalt des Evangelisten Johannes tritt schon die Mitarbeit des Daniele da Volterra zutage, der die Deckenmalerei der Cappella del Crocifisso schliesslich nach seinen eigenen Entwürfen vollenden sollte[2].

Perino mochte im Wesentlichen die Erschaffung der Eva fertiggestellt haben, als die Heereshaufen des Connétable von Bourbon sich der Hauptstadt der Christenheit bemächtigten und alles blühende Leben schonungslos vernichteten. Durch Vermittlung eines Freundes gelang es ihm, sich aus den traurigen

1) Unmittelbar nach dem Sacco entstanden die von Caraglio (B. 9—21) gestochenen, zum Teil ziemlich freien Blätter der Götterliebschaften, die Anregungen von seiten des Giulio Romano (vielleicht der durch Marc Anton gestochenen „Modi") aufweisen. Einzelne der Blätter enthalten kühne, sehr selbständig empfundene Körpermotive. — In der Sammlung des Herzogs von Orleans befanden sich einige dem Giulio Romano zugeschriebene Kartons mit Liebschaften Jupiters, die selbst in den Stichen Tardieus deutlich Perinos Stil verraten.

2) Vgl. G. Fiocco, La Cappella del Crocifisso in S. Marcello, im Bollettino d'Arte 1913, S. 57 ff.

Verhältnissen Roms nach der spanischen Plünderung an den Hof des Andrea Doria in Genua zu retten, wo ihm endlich eine Aufgabe ersten Ranges, die Ausschmückung des 1528 vollendeten Palazzo Doria, gestellt wurde. In der Decke des Atriums, das man zunächst betritt, hat er sich an die Farnesina Raffaels insofern angelehnt, als er die zweiundzwanzig Zwickelfelder in ganz verwandter Weise mit antiken Gottheiten ausmalte. Den Spiegel der Decke gliederte er im Anschluss an das System der Loggien durch eine Kombination von ganz flach gehaltenen Stuckreliefs, von Grottesken und Historietten; den letzteren legte er Szenen aus antiken Triumphen (Abb. 1) zugrunde, um sich ungestraft in dekorativen Einzelheiten



Abb. 1. Perino del Vaga, Triumphzug (Deckenbild)
Genua, Palazzo Doria

ergehen zu können. So ausserordentlich geschmackvoll und graziös alle diese Dinge wirken, so sehr stehen sie an ursprünglicher Kraft und Originalität hinter Giulios analogen Leistungen zurück. Perino bevorzugt in seinen Gestalten das Elegante und Schlanke auf Kosten des Organischen der Natur, in den Gewändern feines, linear stilisiertes Gefältel zum Nachteil individueller Abstufungen; in den Kompositionen der Triumphbilder ist der Charakter des Friesartigen, fast möchte man sagen: des Flachreliefs, so betont, dass sie auf den Rang dekorativer Füllstücke herabsinken, die sich fast ängstlich dem flächenhaften Eindruck der Decke unterordnen sollen.

Die Loggia des ersten Stockwerkes, in der schon das Thema selber, die Capitani des Hauses Doria, zu monumentaler Gestaltung aufzufordern schien, gelang Perino viel weniger. Wo er den Eindruck kraftvollen Heldentums suchte, erreichte er nur ein Ensemble

von rohen Gesellen, die in unglücklich verdrehten Posen, viel zu gross für den Raum, an der Wand aufgereiht dasitzen. Wesentlich besser ist auch hier die nach dem Vorbild der vatikanischen Loggien in quadratische Spiegelgewölbe zerlegte Decke, deren sehr schöne Stukkaturen von Lucio Romano ausgeführt sind, und die mit Putten und Blumengewinden ausgefüllten Lünetten. Eine Inschrift nennt als Jahr der Vollendung 1530. Die grosse Historie wurde den beiden Hauptsälen vorbehalten. Das von den Zeitgenossen noch bewunderte Deckenbild mit dem Schiffbruch des Äneas ist nur aus einer Zeichnung im Louvre (Inv. Reiset No. 636) bekannt. Dagegen blieb der riesenhafte Gigantensturz in der Mitte einer reich und äusserst geschmackvoll durch Stucchi gegliederten Wölbung erhalten, beweist aber, mit analogen Schöpfungen des Giulio Romano verglichen, deutlich die Unzulänglichkeit der Mittel Perinos für die monumentale Gattung. Während die obere Hälfte des Freskos, zumal die rechte Gruppe der Göttinnen, durch die Nachklänge der Farnesina erträglich bleibt, liess das Vorbild Raffaels den Künstler für die am Boden liegenden Giganten ganz im Stich. Hier suchte sich nun Perino mit einigen virtuos gezeichneten, aber völlig seelenlosen überlebensgrossen Akten zu helfen, gesuchte Gewaltsamkeit der Bewegung mit krassen Helldunkeleffekten verbindend. Was der Darstellung als Ganzem vorgeworfen werden muss, ist das lediglich dekorativ-ornamentale Schema der Disposition, das hinter den Erfordernissen des monumentalen Deckenbildes in jeder Weise zurückbleibt und allenfalls dem Stil des Wandteppichs angemessen sein würde. Perinos überwiegend formale Begabung wies ihn aufs entschiedenste nach dieser Seite hin. In der Tat hat er damals Entwürfe zu Arazzerien für den Fürsten Doria geliefert, wenn auch nichts Figürliches dieser Art auf uns gekommen ist[1]).

Der langjährige Aufenthalt des Künstlers in Genua ist für die Geschichte der ligurischen Malerei von grösster Bedeutung gewesen. Für ihn selber war der Hauptgewinn die Möglichkeit umfangreichere Aufgaben zu erhalten und freier zu wirken als in Rom, wo die Zahl der Mitbewerber den Anfänger allzuleicht erdrückte. Aber gerade der wachsende Erfolg in Genua musste Perino mit Notwendigkeit zu dem Zentrum der künstlerischen Bewegung zurückführen; mit schnellem Entschluss brach er alle Beziehungen zu

1 Ein Teppich mit Grottesken aus Palazzo Doria heute im Palazzo Bianco. Über die von Vasari erwähnten Wandteppiche mit Szenen der Äneis ist uns nichts bekannt. Mehrere Entwürfe mit Szenen der Apostelgeschichte für ein Pluviale Pauls III. entstanden später in Rom und wurden von Bonasone gestochen (B. 71—73; die Vorzeichnungen in den Uffizien). Auch die Uffizienzeichnung Braun 472 (Giulio Romano genannt) und die Clairobscurs von Ugo da Carpi (B. XII. Sect. IV. 21) gehören zu dieser Folge.

Genua und die von dort aus mit Pisa angeknüpften Verbindungen ab und erschien unter Paul III. von neuem in Rom. Die erste Aufgabe, die ihm hier wieder gestellt wurde, war die Vollendung der von Giulio Romano und Penni mit dem Noli me tangere (heute Prado) geschmückten Kapelle in der SS. Trinità de' Monti. Wieder schuf er eine durch mannigfaltige Stukkaturen gegliederte Dekoration mit zwei Historietten, deren Lebendigkeit von Vasari sehr gerühmt wird: dem Teich von Bethesda und der Auferweckung des Lazarus.

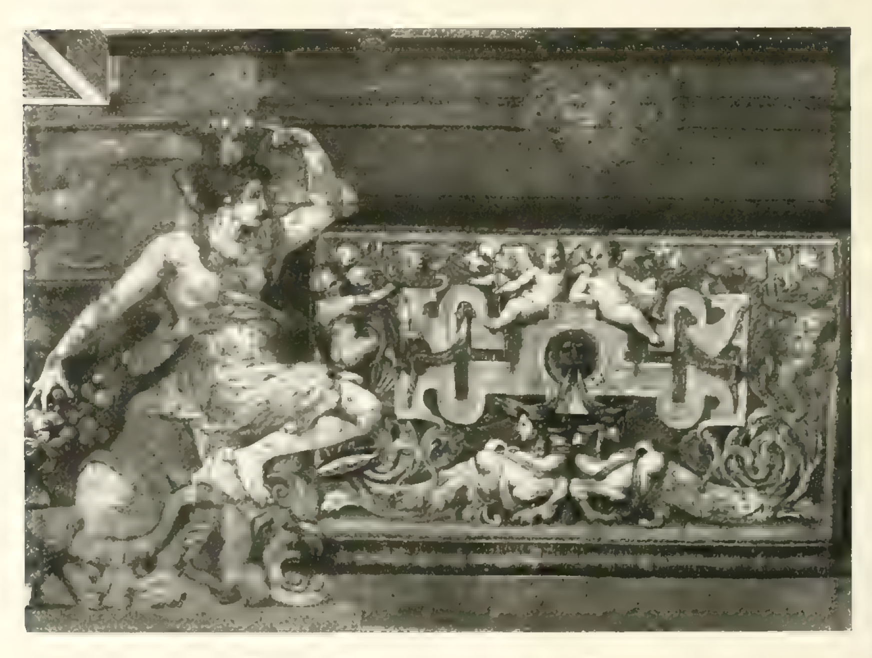


Abb. 2. Perino del Vaga. Vorlage zum Basament für Michelangelos Jüngstes Gericht. Rom. Palazzo Spada

Leider sind die dekorativen Arbeiten Perinos in dieser Kapelle sämtlich zugrunde gegangen. Die ursprüngliche Stifterin, die sich hier eine Ruhestätte eingerichtet hatte, wurde als notorische Kurtisane exhumiert; und die seinerzeit sinnvoll der hl. Magdalena geweihte Kapelle ging in den Besitz des Pietro de' Massimi über, der die Vollendung Perino übertrug.

Das Aufsehen, das die von dem Künstler ganz eigenhändig ausgeführte Dekoration hervorrief, bewog Paul III. ihm einen ähnlichen Auftrag zu erteilen: in Raffaels Stanza della Segnatura sollte an Stelle der Holztäfelung ein al fresco gemaltes Basament treten wie in den übrigen Gemächern. So untergeordneter Art diese



Abb. 3. Perino del Vaga. Vorlage zum Basament für Michelangelos Jüngstes Gericht
Rom, Palazzo Spada



Abb. 4. Perino del Vaga. Zeichnung zum Basament für Michelangelos Jüngstes Gericht
Florenz. Uffizien

Aufgabe an sich war, so geschickt ist ihre Lösung zu nennen. Zwischen die üblichen weiblichen Stehfiguren in Form von Chiaroscuri wurden kleine bronzefarbene Historietten eingeschoben, die geistreich komponiert und mit Perinos bekanntem glänzenden illusionistischen Können gemalt sind. Ganz analog war der Gedanke des Papstes, auch dem Jüngsten Gericht von Michelangelo ein Basament zu geben, jedoch in Form einer Weberei. Die auf Leinwand gemalte Vorlage Perinos mit „Frauen, Putten und Termini, die Festons hielten" (Vasari), ist aus den Sälen des Belvedere, wo sie Vasari sah, verschwunden, lässt sich aber meines Erachtens identifizieren mit den von späterer Hand ergänzten Friesen eines Zimmers der Galerie Spada (Abb. 2—3). Der Stil Perinos liegt hier ebenso offenkundig zutage wie die ursprüngliche Bestimmung dieses schlecht adaptierten Leinwandfrieses als Basament in einem weitaus grösseren Raum als dem gegenwärtigen[1]).

Die bedeutendste Arbeit aus der spätesten römischen Zeit des Künstlers wurde — da die Stuckierung der Sala Regia nicht über das Tonnengewölbe hinaus gedieh — die Ausmalung mehrerer Säle der Engelsburg. Perino hatte einen sehr ausgedehnten Werkstattbetrieb eröffnet und begnügte sich damit, seinen Schülern mehr oder minder abgerundete Zeichnungen in die Hand zu geben, ohne sich selber an der Ausführung anders als mit gelegentlichen Korrekturen zu beteiligen. So erklärt es sich, dass der Hauptraum des von ihm dekorierten Appartamento der Engelsburg überall Schwächen und Ungleichmässigkeiten aufweist, welche die an sich sehr schöne und reiche Gesamtwirkung empfindlich beeinträchtigen (Abb. 5). Man kann das System der Sala del Consiglio als die reichste Ausgestaltung eines schon im Palazzo Baldassini angewandten Kompositionsgedankens bezeichnen: Gliederung der Wände durch eine Säulenstellung auf ziemlich hohem Basament, zwischen den Säulen antike Geschichten (aus dem Leben Alexanders des Grossen) in Bronzefarbe, über den Türen bekrönende Gruppen von Tugenden, Putten und Medaillons. Das Ganze überwölbt von einem mächtigen, durch Stukkaturen in kleine Felder für Historietten zerlegten Spiegelgewölbe (Abb. 7). Unter diesen einzelnen Bestandteilen sind von Perino mit Sicherheit nur die Supraporten (Abb. 6) genau vor-

1) Die sehr schöne Vorzeichnung zu der Frauenfigur (Abb. 4) als „Salviati" in den Uffizien (Nr. 776). Rubens hat den Fries gekannt und ihn in den beiden kleinen Bildern Nr. 853 K und 853 M der Nationalgalerie in London benutzt (teilweise frei). Ähnliche friesartige Kompositionen Perinos, deren Zweck nicht mehr nachzuweisen ist, haben wir in zwei grossen, sich ergänzenden Zeichnungen der Graphischen Sammlung in München zu sehen (Danaë?) und in einer von Bonasone (B. 354) gestochenen mehr ornamentalen Komposition.



Abb. 5. Perino del Vaga, Sala del Consiglio (Sala Paolina)
Rom, Engelsburg

gezeichnet worden (eine solche Zeichnung für die nordöstliche Türbekrönung in den Uffizien); die Meergottheiten des Basamentes wie die Geschichten Alexanders des Grossen und die Historietten des Plafond sind ziemlich selbständige Arbeiten der Schüler, unter denen Marco del Pino und Girolamo Siciolante da Sermoneta an erster Stelle genannt werden.

Während in der Sala del Consiglio antike Geschichte, Mythologie und Religiöses mit merkwürdiger Sorglosigkeit zu einer dekorativen Einheit untereinander verschlungen sind, siegt die Antike in den Friesdarstellungen der Nebenräume völlig. Höchst reizvoll und sicher in genauem Anschluss an Handzeichnungen Perinos von Schülern ausgeführt ist die Reihe von Perseusgeschichten, in der die Einordnung des Figürlichen in das (überwiegende) Landschaftliche vorbildlich für diese Art von Friesen genannt werden muss (Abb. 8); ähnliche Vorzüge besitzt auch die Folge der Fabel von Amor und Psyche, der ebenfalls Zeichnungen Perinos zugrunde liegen[1]).

Die Anzahl der Arbeiten, die in jener Zeit von Perino übernommen und geleitet worden sind, muss riesenhaft gross gewesen sein. Wenn Vasari behauptet, dass ihm damals alle Aufträge, auch solche geringerer Art, übergeben wurden, so ist hiermit die führende Stellung Vagas, etwas rhetorische Übertreibung abgerechnet, durchaus richtig gekennzeichnet. Es kommt hinzu, dass seine Einwirkung weit über den Kreis der Malerei hinaus auf die anderen Künste übergriff: In der Umgebung Perinos befanden sich Bildhauer, Stukkateure, Teppichwirker und viele andere Kunsthandwerker, denen er dekorative und figürliche Vorlagen lieferte. Man darf somit sagen, dass seine Bedeutung für die Entwicklung des künstlerischen Geschmacks in Rom die aller übrigen Künstler bei weitem überragt. Im besonderen ist der Stil des Reliefs und der Plakette durch ihn beeinflusst worden. Die bronzefarbenen und durchaus reliefmässig behandelten Chiaroscuri mit geistreich bewegten Kompositionen, die er anzubringen liebte, veranlassten Medailleure wie Valerio Vicentino und Giovanni Bernardi den Künstler um ähnliche Vorlagen anzugehen. So entstand eine Reihe meist ins Oval komponierter Plaketten, unter denen der Silenzug und die Amazonenschlacht von Giovanni Bernardi sowie der Judaskuss und die Kreuztragung des Valerio Vicentino besonders hervorragen[2]). Es versteht sich, dass Perino nach Raffaels Vorgang auch die Graphik in seinen Wirkungs-

1) Vgl. E. Steinmann in der Zeitschrift f. bild. Kunst 1902, S. 86 ff. Die hier behauptete Benutzung verloren gegangener Raffaelscher Entwürfe durch Perino ist eine haltlose Hypothese.

2) Die originalen Vorzeichnungen für den Silenzug (Abb. 9) und den Amazonenkampf im Louvre (Braun 70 und 69), für den Judaskuss (als „Garofalo“ Braun) in Windsor.



Abb. 6. Perino del Vaga, Suprapotte in der Sala del Consigl.
Rom, Engelsburg

kreis einbezog, wie denn Caraglio mehrere Darstellungen der Götterliebschaften nach Perinos Zeichnungen ausführte, ebenso Bonasone Evangelisten und Szenen der Apostelgeschichte (letztere für das erwähnte Pluviale Pauls III.) usw.

Obwohl an Vielseitigkeit der Begabung mit Perino del Vaga nicht zu vergleichen, bildet ein anderer der jüngeren Nachfolger Raffaels, der aus der Lombardei stammende Polidoro Caldara da Caravaggio, gleichsam die Ergänzung zu dem geistreich-



Abb. 7. Perino del Vaga (Schule), Spiegelgewölbe der Sala del Consiglio
Rom, Engelsburg

beweglichen Florentiner. Während dieser in immer neuen Variationen das Thema der dekorativen Raumgestaltung abwandelt, wirft sich der Lombarde fast ausschliesslich auf die monochrome Bemalung der Häuserfassaden mit figürlichen Darstellungen — eine Gattung, die, ohne damals eigentlich als untergeordnet zu gelten, doch schon infolge der Beschränktheit der Möglichkeiten nicht mit der Innendekoration wetteifern konnte. Bereits durch Peruzzi, der nach Vasaris Zeugnis derartige Fassadenmalereien als erster ausgeführt hat, war als Hauptthema die antike Historie aufgestellt worden; das durch die Art der Aufgabe gegebene Kompositionsschema war der fortlaufende Fries (zwischen den Stockwerken) oder für weniger umfangreiche



Abb. 8. Perino del Vaga. Perseusfries (Fresko)
Rom, Engelsburg



Abb. 9. Perino del Vaga. Silenzug (Zeichnung)
Paris, Louvre

Darstellungen reliefartig behandelte Rechtecke (zwischen den Fenstern)
Von all den zahlreichen bemalten Fassaden Polidoros hat sich nur eine, die des Palazzo Milesi in der Via della maschera d'oro — und auch diese in sehr ruiniertem Zustande — auf uns gerettet; es ist somit nicht mehr möglich über diese Dinge, die in ihrer Zeit und weit bis in das XVII. Jahrhundert hinein eine ausserordentliche Berühmtheit genossen haben, nach dem Augenschein zu urteilen. Soweit die zahlreichen Stiche und Nachzeichnungen eine Meinung darüber gestatten, verdienten sie ihren Ruhm durch den überquellenden Reichtum der Erfindung, durch die Schönheit der Bewegungsmotive und Draperien ebenso wie durch die feine Anpassung an den besonderen Zweck und die daraus resultierende Strenge und Gebundenheit des Stils. Entsprechend der antikisierenden Tendenz, die an den Fassaden der Paläste noch stärker als im Innern zur Schau getragen wurde, entsprechend auch dem friesartigen Format wurden die Hauptanregungen aus antiken Sarkophag- und Triumphalreliefs geholt; die Anwendung des Chiaroscuro bezweckt sogar die andeutungsweise Vortäuschung plastischen Schmucks. Man kann in diesem Bevorzugen des Reliefmässigen eine direkte Parallele mit Perino del Vaga feststellen, nur dass die Figuren bei Polidoro stärker, illusionistischer aus dem Dunkel des Hintergrundes hervortreten. Auch die Gestalten sind kräftiger, gedrungener gebildet, die Komposition ist geschlossener, einfacher, mehr als bei Perino dem Ideal des antiken Reliefs angenähert, die Bildung der zahlreichen dekorativen Nebendinge verrät genauere antiquarische Kenntnisse, als sie der phantasievolle Florentiner besitzt.

Inhaltlich zerfallen die Kompositionen Polidoros in Darstellungen aus der antiken Geschichte und Mythologie, in antike, speziell römische Szenen allgemeinen Inhalts (wie die besonders beliebten Opferszenen und Schlachten) und schliesslich in rein dekorative Stücke wie Trophäen, Opfergeräte und reich reliefierte Vasen. Alle diese einzelnen Arten finden sich in ebenso reicher wie strenger Verteilung an der erwähnten Fassade der Maschera d'oro. Hohe Berühmtheit genoss hier zumal der Niobidenfries, den wir uns nach dem vorzüglichen grossen Stich von Saenredam und den (Original?-) Zeichnungen der Ambrosiana ausreichend zu konstruieren vermögen, ferner die von Vasari besonders hervorgehobene Geschichte von Perillus, der zum Tode in dem von ihm verfertigten Bronzestier verurteilt wird (reproduziert durch Jacopo Laurentiani), die Flucht der Clölia und zahlreiche, meist aus Livius entnommene Szenen der ältesten römischen Geschichte. Religiöse Motive treten neben der Antike ganz in den Hintergrund.



Abb. 10. Polidoro da Caravaggio, Landschaftsfresko mit der Magdalenenlegende
Rom, S. Silvestro al Quirinale

Unter den erhaltenen Werken Polidoros stehen die beiden Landschaften mit religiöser Staffage in S. Silvestro al Quirinale in erster Reihe (Abb. 10). Sie sind von äusserster Zurückhaltung in der Farbe, fast gleich den Fassaden monochrom behandelt und besitzen, ähnlich den echten Zeichnungen[1]) des Künstlers, einen malerisch wirkenden pastosen Auftrag. Ihre eigentliche Bedeutung aber liegt in der glücklichen Verbindung imposanter Landschaftsmotive und Architekturen antiken Charakters. Man staunt, in so früher Zeit eine Gestaltung der heroischen Landschaft zu finden, die alles Wesentliche der späteren Entwicklung bis auf Dughet und Claude Lorrain vorwegnimmt. Nur einem geistesverwandten Zeitgenossen Raffaels konnte diese grossartige Neuschöpfung als Ergänzung zu dem neugefundenen Stile der Historie gelingen.

Als zweifellose eigenhändige Arbeiten Polidoros kann man ferner vier kleine Freskodarstellungen aus der legendären römischen Urgeschichte ansehen, die aus der von Giulio Romano erbauten Villa Lante stammen und später in den Besitz der Sammlung Hertz in Rom übergegangen sind. Es sind höchst bewegte, ja teilweise bis zur karikaturhaften Übertreibung gesteigerte Szenen, die ihrerseits ebenfalls durch unbefangen gesehene landschaftliche Motive besonders ausgezeichnet sind. Zumal die Auffindung der sibyllinischen Bücher (Abb. 12) und die Begegnung von Janus und Saturn gleichen den Kirchenlandschaften von S. Silvestro in den Einzelheiten der Vegetation in auffallendster Weise. Auch ein reizvolles mythologisches Bild, die fälschlich Perino zugeschriebene Galathea der Galerie Doria, verrät in den Eigentümlichkeiten der Bewegung und der Draperiemotive die gleiche Hand.

1) So verbreitet in den Kupferstichkabinetten und Privatsammlungen die Nachzeichnungen nach Polidoros hochgefeierten Fassadenmalereien sind, so selten kommen eigenhändige Zeichnungen des Künstlers vor. Sie sind an einer gewissen vibrierenden Rauheit des Pinselauftrags oder der Stiftzeichnung zu erkennen. Manchmal haben sie geradezu etwas Wildes, nicht nur in der Technik, sondern auch in den durchaus nicht wohlgerundeten, sondern eher eckigen, hastigen Bewegungen. Eine ansehnliche Serie von Rötelskizzen (Figuren in mannigfaltigen Bewegungen, vielfach heftig erregt) besitzt der Louvre (Braun 403 bis 407 und 307 bis 308). Besonders häufig sind darunter Gestalten, die sich bücken, kauern oder erschöpft hinsinken. Durchweg überwiegt das Ausdrucksvolle die schöne Linie. Grössere Kompositionen in der oben charakterisierten pastosen Chiaroscurotechnik sind die wundervolle Grablegung (Braun 72 als „Perino del Vaga“) mit den angestrengt tragenden Männern vor einem romantisch-heroischen Landschaftsmotiv (Abb. 11) und eine kompositionell ebenso strenge wie technisch breit behandelte Opferszene (Braun 468). Auch diese Blätter befinden sich in der Sammlung des Louvre. Das Berliner Kupferstichkabinett hat als „Parmigianino“ eine Anbetung der Hirten mit Architekturkulisse vorn links und landschaftlicher Ferne rechts. Die Gebärden der Anbetenden haben wieder jenen Charakter des im Ausdruck Gesteigerten und gleichzeitig Ungelenken, Herben, der für Polidoro so bezeichnend ist.

Als die Plünderung Roms im Jahre 1527 die Stadt ihrer besten Künstler beraubte, war auch Polidoro unter der Zahl der Flüchtlinge. Er begab sich zuerst nach Neapel, dessen Boden sich jedoch



Abb. 11. Polidoro da Caravaggio, Grablegung Christi (Zeichnung Paris, Louvre

als wenig günstig für seine Kunst erwies. Infolgedessen siedelte Polidoro bald nach Messina über, wo er nach einer ziemlich umfassenden Tätigkeit 1543 der Hand eines Meuchelmörders erlag. Von seiner späteren Produktion ist heute wenig mehr vorhanden.



Abb. 12. Polidoro da Caravaggio, Auffindung der sibyllinischen Bücher (Fresko)
Rom Sammlung Hertz

Das Hauptwerk der nachrömischen Zeit ist die 1534 für S. M. dell' Annunziata in Messina gemalte Kreuztragung (heute im Neapler Museo Nazionale). Es ist eine aus aller Tradition herausfallende sehr eigenwillige Schöpfung von bedeutendem Stimmungsgehalt. Schon die räumliche Anlage, in der das landschaftliche Motiv wieder stark hervortritt, verblüfft. Die im Verhältnis zu der ganzen Bildfläche ziemlich kleinen Figuren haben eine merkwürdige Intensität in der Bewegung und Physiognomik, die sogar manchmal (zumal in der Gruppe der Zuschauer an der Fels-Baumkulisse links oben) bis zum Verzerrten und Entsetzlichen geht. Das Kolorit ist durchweg von einem dunkeln, bräunlichen Einheitston, aus dem öfter ein warmes Rot hervortritt. Man sieht aus diesem ganz für sich dastehenden Bilde, dass es den Künstler im Grunde nach einer völlig anderen Seite hinzog als nach der Idealität der römischen Hochrenaissance. Aber so interessant uns Heutigen derartige Experimente sind, so wenig haben sie den allgemeinen Lauf der Dinge beeinflusst.

Entwicklungsgeschichtlich gehört Polidoro mit Perino del Vaga durchaus in den weiteren Kreis der Raffaelschule. Die entscheidenden Anregungen für das Studium der Antike verdankt er Giulio Romano, mit dem er die Reliefdarstellungen der Trajanssäule abgezeichnet haben soll. Doch emanzipierte sich Polidoro frühzeitig aus dem Bereiche des Urbinaten und bildete sich an der Antike zu einer Persönlichkeit von eigener Prägung aus. Vasaris Ansicht, dass er für das Koloristische wenig Begabung besessen und nur deshalb so ausschliesslich den Stil des Chiaroscuro ausgebildet habe, ist in dieser zugespitzten Formulierung kaum zutreffend. Aber allerdings drängte es den Lombarden von Hause aus überwiegend auf

die Helldunkelwirkung, die er mit einer in Rom ganz ungewohnten Intensität gehandhabt hat. Für die italienische Malerei ausserhalb Roms ist Polidoro da Caravaggio nicht annähernd von der Bedeutung Perinos gewesen, der in Genua und auch in Florenz tiefgehenden Einfluss auf die Entwicklung gehabt hat. Im italienischen Süden fand er wohl für seine Kunst einen leidlich geeigneten Boden, nicht aber Nachfolger von erheblicher Wichtigkeit. Sein Mitarbeiter Maturino aus Florenz, den Polidoro in Rom wegen der Anpassungsfähigkeit seines Talentes regelmässig verwandt hatte, war nur mit dem Gefährten zusammen ein erwähnenswerter Faktor; selbständige Bedeutung besass er nicht. Bald nachdem Polidoro Rom verlassen hatte, starb Maturino an der Pest. Trotz dieses vorzeitigen Endes der römischen Tätigkeit beider Künstler blieb ihr Einfluss auf die jüngere Generation, ja selbst auf viel spätere Meister wie Pietro da Cortona, ungeschwächt bestehen. Schon der Umstand, dass ihre Werke allen zugänglich waren und die vielleicht auffallendste Nüance im Bilde des neuen Rom bildeten, trug zu ihrer Popularität nicht unwesentlich bei. Als Lehrmittel für angehende Künstler schienen sie ganz besonders geeignet, da sie wie wenige anschaulich machten, in welcher Weise das Vorbild der Antike für die moderne Malerei nutzbar zu machen sei. Es muss aber hervorgehoben werden, dass von den wenigsten die Kunst Polidoros als solche für ein erstrebenswertes Ideal gehalten wurde; dazu lag ihre Einseitigkeit, verglichen mit dem blendenden Reichtum Perinos, allzu deutlich zutage.

Kapitel IV

Das Altar- und Tafelbild in der Nachfolge Raffaels

Nicht weniger einschneidend als in den Gattungen des historischen Freskobildes und der dekorativen Wandmalerei ist Raffaels Bedeutung auf dem Gebiete des Tafelbildes gewesen. Seine Wirkung erstreckte sich von dem Altargemälde grössten Stiles herab bis zum einfachen Madonnen- und Andachtsbildchen. Zu welcher monumentalen Bedeutung innerhalb des Kirchenraumes das Hochaltarbild durch ihn erhoben wurde, ist bereits betont worden. Eine ähnliche gesteigerte Haltung wird nun aber auch den Gemälden der Seitenaltäre und allen Gattungen des einfachen Staffeleibildes zuteil. Entscheidend ist hier wie in dem historischen Wandbilde das Moment der Einheitlichkeit, gewonnen aus Gesetzmässigkeit in der Kontrastierung. Der äusserste Reichtum in der Anordnung der Figuren, die effektvollste Anordnung des Gegensätzlichen in den Bewegungen und Bildachsen führt zu dem erstaunlichen Ergebnis einer Harmonie und Beruhigung, neben der das ausgehende Quattrocento trotz seiner Armut an Kontrasten und kontrapostierenden Bewegungsmotiven nervös und zerfahren aussieht. Die einheitliche Wirkung der Schöpfungen des „klassischen" Cinquecento wird also nicht, wie es bei den monumentalen Bestrebungen neuerer Künstler häufig versucht worden ist, durch blosses Weglassen und äusserliches Vereinfachen erzielt, sondern vielmehr durch das konsequente Unterordnen jeder Linie, jeder Form und Farbe unter jene Einheit, die man als den Bildgedanken bezeichnet.

Ein wesentliches Mittel zur Gewinnung dieser Einheit aus dem Kontrastierenden ist die veränderte malerische Haltung. Schon in der Messe von Bolsena und dem Heliodor trat sie in bemerkenswerter Weise hervor. Im Tafelbilde aber ist sie aus technischen Gründen von ungleich entscheidenderer Bedeutung. Die Einführung der Ölmalerei gab die Möglichkeit, eine weitaus intensivere Helldunkelkonstrastierung mit starken leuchtenden Lokalfarben zu vereinigen. Auf solche Weise wurden Helldunkel und Farbe zwei ausschlaggebende Faktoren in der Konzeption des Bildgedankens. Hatte das Quattrocento diesen im wesentlichen durch rein zeichnerische Mittel ausdrücken müssen — was leicht zur Unruhe führen konnte —, so war man nunmehr imstande, die Zeichnung durch eine starke

malerische Akzentuierung zu entlasten. Die Aufgabe, das Auge des Beschauers zu führen, wurde hierdurch ausserordentlich erleichtert. Und das Cinquecento-Ideal der plastischen Form gewann erst jetzt den Sieg über die mehr lineare, flächenhafte Anschauungsweise, nachdem die Möglichkeit gefunden war, durch entsprechende Abstufungen des Helldunkels und der Farbe plastische Werte zu verdeutlichen. Natürlich handelt es sich bei einer solchen Unterordnung der malerischen Mittel unter einen fremden Gesichtspunkt keineswegs um eine im eigentlichen Sinne malerische Auffassung. Farbe und Helldunkel dienen allzusehr der Vermittlung plastischen Inhalts, um sich – wie etwa in der venezianischen Kunst — nach ihren eigenen inneren Gesetzen fortentwickeln zu können. So ist denn das starke Helldunkel, wie es sich in den Tafelbildern Raffaels und seiner Fortsetzer immer mehr heraushebt, durchaus nicht von sinnlich einschmeichelnder, sondern eher von kalter Wirkung und das gleiche ist von der Koloristik mit ihrer Verwendung glasigleuchtender, oft recht hart und schrill zueinanderstehender Töne zu sagen. Dennoch ist dieses malerische Verhalten Raffaels nicht der Ausdruck irgendeiner Unvollkommenheit und Schwäche, sondern etwas durchaus Notwendiges, das den Voraussetzungen seines Stilwollens vollkommen entspricht.

Wenn in der Behandlung des Historienwandbildes die Steigerung und Vereinheitlichung des dramatischen Geschehens unmittelbar verwirklicht wurde, so konnte dies Moment in der Tafelmalerei naturgemäss nur in geringerem Umfange hervortreten. Im Kirchenbilde blieben der Umsetzung in das Dramatische gewisse Grenzen gezogen, wenigstens in dem Hauptthema, der von Heiligen umgebenen Madonna (Santa Conversazione). So geht denn die erste grosse Formulierung dieses Altarbildtypus im neuen Sinne, Raffaels Madonna di Foligno, mehr in formaler Beziehung als in der eigentlichen Konzeption über die Heiligenversammlungen des Quattrocento hinaus. So wuchtig und kontrapostreich auch die ernste Gruppe der Männer im unteren Bildteil, so voll plastischen Inhalts ferner die Madonna mit dem Kinde ist, so bleibt doch die Beziehung der Gestalten auf einen einheitlichen dramatischen Akt noch im Stadium des Versuches. Vollkommen erreicht ist sie in der hl. Cäcilie, ohne dass dabei von dem überlieferten symmetrischen Schema (in diesem Falle die Heilige an Stelle der Madonna) abgewichen wäre. Es ist vielmehr gerade die knappe kompositionelle Fassung, aus der die dramatisch entscheidenden Momente, der seelenvolle Aufblick der Cäcilie zu dem Chor der singenden Engel und der gesenkte Blick des Apostels Paulus, um so klarer, sprechender hervortreten.

Wie die in der Madonna di Foligno begonnene Gestaltung des Hochaltarbildes im architektonisch grossen Sinne durch die Madonna di S. Sisto weitergeführt wurde, ist bereits hervorgehoben worden. Aber auch die Steigerung des Dramatischen ist hier äusserst bedeutsam: in das einfache symmetrisch-tektonische Schema ist Bewegung gekommen, aus dem linearen Gefüge der überlieferten Dreieckskomposition löst sich die Madonna, frei im Raume schwebend, als visionäre Erscheinung los.

Gegenüber einer so feierlichen Gestaltung, wie sie bei der Madonna di Foligno und der Sistina schon durch die Stilerfordernisse des Hochaltarbildes bedingt war, besass das einfache, mittelgrosse Kapellenbild den Vorzug, einer freieren Behandlungsweise fähig zu sein. Einen Schritt in diese Richtung stellt die Madonna del pesce dar. Hier strömt die Bewegung in der Raffael-Tobiasgruppe von der linken Bildfläche her gegen die Mitte, wo sie von der Maria und besonders von dem Christkinde lebhaft aufgenommen wird, während die ruhig zusammengehaltene Figur des Hieronymus auf der anderen Bildhälfte den Ausgleich schafft. Liegt auch selbst dieser freien Umdeutung der Santa Conversazione immer noch das starke Fundament des symmetrischen Aufbaues zugrunde, so ist es doch mit soviel Geist dem naiven Auge verdeckt, dass es kaum noch unmittelbar wahrgenommen wird. So entsteht denn hier in der Tat eine bedeutungsvolle Neubildung, eine Überleitung des überlieferten starren, gewissermassen unwirklichen Beisammenseins von Symbolen in etwas Wirkliches, Lebendiges. Es wird eine Annäherung an den Stil des Historienbildes vollzogen, die sich zwar noch in den engeren Grenzen eines harmlos novellistischen Erzählens hält, aber als symptomatisch für die von Raffael eingeschlagene Richtung gelten darf.

Die Übertragung der Errungenschaften der grossen Freskohistorie auf das Hochaltarbild in seiner monumentalsten feierlichsten Form: das ist die epochemachende Tat der Transfiguration. Wie in der Madonna di Foligno und der Sistina ist auch in dieser so viel gewaltigeren Disposition der architektonisch gedachte Vertikalaufbau beibehalten. Wieder zerfällt die Bildfläche in eine obere Hälfte, in der das reinste symmetrische Gleichgewicht herrscht, und einen freier behandelten unteren Teil. Aber die Kontraste sind nunmehr im höchsten Masse gesteigert. Schrilles Toben der Diagonalen, plötzlich abgebrochene Linien, jähe Helligkeiten und schwere Schatten charakterisieren das laute irdische Treiben unten; oben klingt alles dies in der überschwänglichen Seligkeit des verklärten Christus rein und harmonisch aus. Man darf die Transfiguration als das eigentlich bahnbrechende unter Raffaels Altarbildern bezeichnen, wenn

man dabei die spätere Entwicklung der römischen Kunst im Auge hat. Denn hier sind zum ersten Male Möglichkeiten angedeutet, denen die Späteren bis zur äussersten Konsequenz der Verwirklichung nachgegangen sind. Das dramatische Element in seiner kühnsten Formulierung wird dem an sich mehr typischen, symbolischen Charakter des Altarbildes untergeordnet; das horizontale, reliefartige Aufreihen der Historie, wie es dem Wandbilde gemäss ist, wird in eine vertikale Tendenz umgesetzt, die der architektonischen Funktion des Tabernakels entspricht.

Die Transfiguration ist um so einflussreicher geworden, als — wohl wegen des allzu frühen Dahinscheidens Raffaels — die Zahl seiner Kirchenbilder mit historischen Themen auffallend gering ist. Die Grabtragung der Galerie Borghese zeigt zwar schon sehr deutlich, dass der Künstler nach der Seite des dramatischen Ausdrucks drängen würde, gehört aber noch der Periode vor den Fresken der Stanzen an und kam als Vorbild für die Späteren demgemäss weniger in Betracht. Anders die Kreuztragung Christi im Prado, das sogenannte „Spasimo di Sicilia“, das stilistisch der Transfiguration nahesteht, und in seiner Wirkung durch starke Bewegungen, ausdrucksvolle Physiognomik und ausgesprochene Helldunkelkontraste ein wichtiges Beispiel der späteren Phase Raffaels genannt werden muss. Bei der Veranlagung Giulio Romanos liess sich leicht voraussehen, dass er, der Mitarbeiter seines Meisters, vollends in dieser Richtung weiterschreiten würde. Nur war es ihm nicht gegeben, dabei stets in den Grenzen eines reinen Geschmackes zu bleiben, vielmehr gefällt er sich nur zu oft in unvornehmer Übertreibung des Ausdruckes, in hässlicher Häufung der Gegensätze und Unterstreichung allerhand schmückender Akzessorien. Von dem Hochaltarbilde in S. Maria dell'Anima darf man immerhin sagen, dass es eine bedeutende dramatische Steigerung des überlieferten Schemas der Santa Conversazione darstellt, selbst über Raffael hinaus. Trotzdem muss die Hinzufügung des architektonischen Motives im Hintergrunde — so schön es an sich ist — als unorganisch und willkürlich bezeichnet werden. Auf der Steinigung des hl. Stephanus (Genua, S. Stefano; der Originalkarton im Lateransmuseum) ist der vertikale Aufbau der Komposition sowie die kompositionelle Idee der unteren Hälfte aus der Transfiguration abgeleitet. Aus tiefen Dunkelheiten wird die Gestalt des Märtyrers licht herausgehoben (Abb. 12); in einer Art von Halbkreis treten die Steinigenden weit in den Mittelgrund zurück und leiten zugleich, eine Raumdiagonale wenigstens andeutend, in den landschaftlichen Hintergrund über. Wenig organisch ist mit dieser unteren Gruppe die Glorie in den Wolken verbunden; den beiden sich unangenehm überschneidenden



Abb. 13. Giulio Romano, Steinigung des hl. Stephanus.
Genua, S. Stefano.

Gestalten Gottvaters und Christi fehlt die freie Leichtigkeit, die an dieser Stelle zu fordern war. Die ausserordentlich weite und reiche Ruinenlandschaft ist eine Weiterbildung des bereits charakterisierten



Abb. 14. Giulio Romano (und Penni?) Noli me tangere
Madrid, Prado

Typus auf Giulios Madonnenbildern; das in diesen landschaftlichen Gründen aufgestellte Ideal hat in der Folge auch ausserhalb Roms starken Einfluss ausgeübt.

Die Steinigung des hl. Stephanus ist die einzige bedeutende Geschichtsdarstellung unter den religiösen Tafelbildern Giulios geblieben. Wir besitzen allerdings genug Entwürfe zu religiösen Historien von ihm, aber die allgemeine Masslosigkeit, die darin

vorherrscht, lässt es wenig bedauern, dass nichts davon ausgeführt worden ist. Auf Penni braucht man in diesem Zusammenhange kaum einzugehen; erwähnenswert ist immerhin die einfach-edle Gestalt des malenden hl. Lucas (Galleria di S. Luca) und namentlich die Madonna di Monteluce (vatikanische Pinakothek), die ihm heute ganz zugewiesen wird. Ursprünglich war für den oberen Teil eine Assunta vorgesehen; auf diese Szene beziehen sich die bei einer Krönung Mariä ziemlich unverständlichen Gebärden der um das Grab versammelten Apostel. Zwischen Giulio und Penni könnte man bei der kompositionell recht armseligen Darstellung des Noli me tangere im Prado (Abb. 14) schwanken, das aus der Cappella Massimi in der SS. Trinità de' Monti stammt. Allein die Gestalt Christi kehrt auf einer Zeichnung der Auferstehung von Giulio (im Louvre; Braun 294) fast genau wieder, und überdies verraten die bereits angeführten Lünettenfresken der betreffenden Kapelle der SS. Trinità (vgl. S. 72) deutlich Giulios Erfindung. Penni dürfte mithin wohl lediglich als Gehilfe bei der Ausführung dieses Altarbildes in Frage kommen.

Aehnlich fragmentarisch wie im monumentalen Kirchenbilde ist Raffaels Schaffen in den schlichteren Gattungen der Tafelmalerei geblieben. Am abschliessendsten ist wohl das, was er im einfachen Marienbilde hervorgebracht hat. Man kann hier — in einem kleineren Ausschnitt freilich — stufenweise die ganze Entwicklung kennen lernen, die der Künstler von der peruginesken Lyrik der Frühwerke bis zu der reifen dramatisch-plastischen Konzeption seiner römischen Madonnen und heiligen Familien durchlaufen hat. Immer mehr wird aus dem einfachen Nebeneinander eine kontrastreich bewegte, dabei plastisch geschlossene Gruppe; mehrfach wird sogar, um die Energie des Zusammenschliessens zu verstärken, nach dem Vorgange der Madonna Doni Michelangelos das Rundbild herangezogen (Madonna Alba, Petersburg; Madonna della Sedia, Uffizien). Es entspricht dieser Entwicklung nach der Seite des Bereicherten, mit Kontrasten und Bewegung Gesättigten hin, dass der einfache Gegenstand der Madonna mit dem Kind schliesslich nicht das letzte Wort behält, sondern in dem wesentlich entwicklungsfähigeren Thema der heiligen Familie aufgeht. Die immerhin noch durchsichtige, behutsame Fügung, wie sie etwa einer Madonna Alba eigentümlich ist, weicht dem stürmisch bewegten, kunstvoll verwickelten Knäuel einer Komposition in der Art der Madonna Franz' I. im Louvre und verwandter Bilder.

Die meisten dieser Werke rühren in der Ausführung und selbst kompositionell zu einem wesentlichen Teile von Giulio Romano und

anderen Schülern Raffaels her. Infolgedessen wird das Helldunkel darin immer härter und greller, die Schatten gehen bis ins Undurchsichtige, Schwärzliche, in den Bewegungen und in der Charakterisierung der Oberfläche (zumal in der minutiösen Behandlung der Gewandungen und des Akzessorischen) macht sich eine störende Übertreibung bemerkbar. Auch in den landschaftlichen Hintergründen äussert sich dieser Geist der Zersplitterung und Häufung. alle diese „interessanten“ Durchblicke durch antike Ruinen, diese verschiedenartigen „bizarren“ landschaftlichen Motive, diese absonderlichen Beleuchtungseffekte haben mit dem Wesen der Kunst Raffaels in der Tat wenig mehr zu tun. Ein Extrem scheint in Hinsicht auf solche Dinge bereits mit den beiden grossen Kompositionen des Pradomuseums, der sogenannten heiligen Familie unter der Eiche und der unter dem Namen „La perla“ bekannten, erreicht zu sein. In ihnen drängt sich das Detail in solcher Fülle und Mannigfaltigkeit vor, dass es den unzweifelhaft noch grossen Stil der Hauptgruppe bereits ernstlich beeinträchtigt. Das gleiche gilt, womöglich noch in gesteigertem Masse, von der hl. Familie „mit der Katze“ im Neapler Museum, die auch in der Erfindung mehr als das Werk Giulios als Raffaels zu gelten hat (Abb. 15). Hier tritt an Stelle der motivreichen Landschaft der „Perla“ ein eingehend behandelter architektonischer Hintergrund, der schon auf den Mantuaner Architekten Giulio vorbereitet. Daneben andere lebende und tote Einzelheiten: eine reich geschnitzte Wiege, ein Kandelaber, Katzen, Vögel und dergleichen.

In analoger Weise wie die formale Gestaltung verschiebt sich nun in den Madonnen und heiligen Familien auch die geistige Konzeption. In den frühen umbrischen und selbst noch in den ersten römischen Schöpfungen steht die Gesinnung ungefähr auf gleicher Linie mit den traditionellen Andachtsbildern des Quattrocento, es ist dieselbe Stufe einer ererbten, naiven Religiosität, die das überkommene Symbol wohl individuell paraphrasiert, aber an seine Grundzüge nicht rührt. Seit der Schaffung der grossen Geschichtsdarstellung in den Stanzen dagegen erfolgt ein tief einschneidender Riss in der Konzeption des religiösen Stoffes. Selbst in der Gestaltung des einfacheren Andachtsbildes weiss sich nunmehr das Verlangen nach intensiverem dramatischen Ausdruck Geltung zu verschaffen. Aus dem, was im XV. Jahrhundert lediglich die Versinnlichung eines Symbols, wenn auch bereits eines menschlich umgedeuteten Symbols war, wird nunmehr etwas Wirkliches; und das Mittel, durch das sich dieses Wirkliche kundgibt, ist eben das Glaubhaftmachen einer Handlung, eines einheitlichen Geschehens, also das, was in der Folge als die „Invenzione“ eines Bildes bezeichnet wird

Es ist keine Frage, dass das Bestreben, die wenigen typischen und darum starren Züge des älteren Marienbildes durch etwas Lebendiges, in jedem einzelnen Falle neu Erfundenes zu ersetzen, schon in den ersten Madonnen Raffaels vorhanden war. Nur dass zwischen dem intuitiven Erkennen eines einzuschlagenden Weges und der Fähigkeit, ihn tatsächlich zu durchmessen, ein gewaltiger Abstand ist. Innerhalb des engen Ausschnittes der Madonnendarstellung wäre es jedenfalls kaum möglich gewesen, die Elemente einer solchen Fähigkeit zu erwerben. Dazu gehörte ein weiteres Feld, ein Kampfplatz, auf dem alle Kräfte erprobt und geschult werden konnten: es war eben die monumentale Wandmalerei, die es ermöglichte, die Probleme in einem solchen grösseren Zusammenhang zu sehen und die dazu zwang, sich von dem Banne des Typischen loszumachen. Erst auf der Grundlage des in den Heliodorfresken Gewonnenen konnte auch das kleine bescheidene Andachtsbildchen mit einem neuen Inhalt gefüllt werden, ohne dass dabei die Umsetzung des Traditionellen, Typischen in etwas Einmaliges, Besonderes den religiösen Charakter beeinträchtigte. Die zahlreichen „Inventionen" der Raffaelschen Madonnen sind zu bekannt, als dass es nötig wäre, auf all die einzelnen Züge hinzuweisen, die das Eindringen des „historischen" Stiles in das Marienbild beweisen. Immer unabhängiger wird Raffaels Konzeption, immer unmittelbarer schöpft sie aus der eigenen Phantasie und Empfindung. Eine Gestaltung, wie z. B. die sogenannte Madonna del passeggio[1]), geht darin so weit, einen Vorgang aus visionärem, gewissermassen dichterischen Sehen heraus hinzustellen — einen stillen, ruhevollen Abendgang der Maria mit dem Kinde in abgelegener idyllischer Landschaft, wobei ihnen der kleine Johannesknabe begegnet und vor Christus verehrend das Knie beugt. Moderne Beschauer nehmen derartiges zu leicht als etwas Selbstverständliches hin, weil es ihnen so unmittelbar einleuchtend und natürlich vorkommt. Den Zeitgenossen bedeutete es dagegen einen Vorstoss in jungfräuliche Gefilde künstlerischer Gestaltung, auf die aller Fortschritt hinzudrängen schien.

In gleicher Weise wie das Madonnenbild unterliegt die Darstellung von einzelnen Heiligen dieser neuen, individualisierenden Tendenz. Nicht als ob es Raffael darauf angelegt hätte, nach der Weise der quattrocentischen Wirklichkeitsfanatiker bestimmte Modelle mit all ihren teilweise rein zufälligen Eigenarten nachzubilden — sein Streben geht vielmehr auf das Formen menschlicher Typen in einem weiteren universellen Sinne. Aber das Wesentliche ist hierbei,

1) Hauptexemplar in der Bridgewater Gallery. Wie die meisten späteren Bilder nicht eigenhändig ausgeführt, aber in der Erfindung durchaus von ihm.

dass jeder einzelne Fall als ein in sich geschlossener Vorgang aufgefasst wird, dem eine einheitliche künstlerische Konzeption zugrunde liegt. Das bedeutet also, dass auch die einzelne Heiligen



Abb. 15. Giulio Romano, hl. Familie „mit der Katze“
Neapel, Museo Nazionale

figur zum Träger einer dramatischen Handlung wird, in der sie ihre volle Bedeutung und Eigenart bewährt. In diesem Sinne hat Raffael seine hl. Cäcilie geschaffen, von der in einem anderen Zusammen-

hange schon gesprochen wurde; im gleichen Geiste stellte er so eindrucksvolle göttlich-menschliche Erscheinungen vor uns hin wie seinen predigenden jugendlichen Täufer und den hl. Michael, der den Drachen besiegt.

An letzter Stelle ist das Bildnis mit einigen Worten zu erwähnen. In dieser Gattung sind jeder bestimmten künstlerischen Tendenz allerdings durch die Notwendigkeit, die äussere Ähnlichkeit zu bewahren, gewisse Grenzen gezogen. Gleichwohl besteht ein beträchtlicher Spielraum für die schöpferische Phantasie des Künstlers, die das einzelne Individuum auf die Stufe einer höheren Gesetzmässigkeit zu erheben bestrebt ist. Er kann diese Absicht durch ein bewusstes Herausheben der bedeutenden, menschlich wesentlichen Züge verwirklichen, wie durch die Wahl eines charakteristischen dramatischen Motives oder auch nur einer einzelnen ausdrucksvollen Bewegung, endlich durch die Ausnutzung der in dem Kostümlichen, dem sonstigen Akzessorischen und dem Umgebenden, dem „Ambiente", enthaltenen Möglichkeiten. Für alle diese Kunstmittel bietet Raffaels Schaffen bemerkenswerte Beispiele, von dem Bildnis des feingebildeten, stillen Gelehrten bis zu den höchsten geistlichen und weltlichen Würdenträgern, von dem einfachen, scheinbar unbewegten Kopf auf neutralem Grund bis zu so pompösen, alle Künste der Regie voll ausnutzenden Monumentalporträts wie der Johanna von Aragonien und dem Gruppenbildnis Leos X. mit seiner fast beklemmenden starken Suggestion einer erhöhten Wirklichkeit.

Wenn man die bedeutsame Tragweite dieser Neuerungen Raffaels im Tafelbilde grössten und kleinsten Stiles überblickt, so muss man über die verhältnissmässig geringe Nachwirkung und fernere Ausgestaltung so mannigfacher Anregungen bei seinen unmittelbaren Nachfolgern eine gewisse Enttäuschung empfinden. Die Erklärung für dieses auffallende Missverhältnis mag zu einem Teile in den unglücklichen politischen Verhältnisen zu Ende der zwanziger Jahre zu suchen sein, vor allem aber darin, dass nunmehr die überlebende Gestalt des anderen Grossen der römischen Kunst die jüngere Generation wieder mehr in ihren Bann zog, und zwar gerade auf dem Gebiete des Tafelbildes, denn für den Stil der dekorativen Wandmalerei vermochte Michelangelos ganz andersgerichtete Natur keine mit Raffael vergleichbaren Anregungen zu geben.

Entscheidend für die schnelle Auflösung der Raffaelwerkstätte war ohne Zweifel der endgültige Fortgang des Giulio Romano aus Rom. Wie er in den späteren Werken Raffaels mehr als ein blosser Ausführender gewesen war, sondern geistig einen bedeutenden An-

teil an ihnen besass, so wäre er trotz aller seiner Härten der einzige gewesen, der die Raffaeltradition in einem grösseren Sinne weiter-



Abb. 16. Raffaellino dal Colle, Auferstehung Christi
Borgo S. Sepolcro, Dom

zuführen vermocht hätte. Freilich hätte die Gefahr bestanden, dass er die römische Kunst vom Monumentalen zum ungeschlacht Kolossalen, vom Historischen und Dramatischen zum bloss Illustrativen

abgelenkt hätte. Aber vielleicht hätte ihn selber der dauernde Aufenthalt in Rom vor einer solchen Entwicklung besser geschützt als die Niederlassung im italienischen Norden, wo er den unmittelbaren Zusammenhang mit der römischen Grösse notgedrungen verlieren musste.

Auch ein anderer, von seinen Zeitgenossen und selbst noch von Lanzi recht überschätzter Mitarbeiter Raffaels wandte sich bei dem allgemeinen Zerfall seiner Werkstatt von Rom ab und wurde insofern von grösserer Bedeutung, als er die Kenntnis der römischen Manier als erster in die südliche Toskana gebracht hat. Es war Raffaellino dal Colle, der bereits gelegentlich der Sala di Costantino erwähnt wurde. In seiner weiteren Tätigkeit hat er sich fast ausschliesslich auf die Herstellung braver, solider Altar- und Tafelgemälde gelegt. Von seinen zahlreichen Kirchenbildern für Borgo San Sepolcro und Città di Castello hat die Auferstehung Christi im Dom von Borgo (Abb. 16) in der Tat noch den engsten Zusammenhang mit dem römischen Raffaelkreise, aber nicht eben zum besonderen Ruhme des Künstlers. Während der vorn liegende Grabwächter das Motiv von Raffaels Heliodor völlig sinnlos wiederholt, ist der Auferstehende selber dem bereits erwähnten Noli me tangere des Prado (Abb. S. 91) entlehnt — ein Beweis, dass Raffaellino, dem eigene Ideen fehlten, eine Reihe von Vorlagen aus Rom mitgebracht hatte und diese ziemlich skrupellos in seinen toskanischen Arbeiten verwandte[1]).

Später schloss sich der Künstler an die florentinische Schule an, half Vasari bei der Festdekoration für den Einzug Karls V. in Florenz und weiterhin dem Bronzino bei den Wandteppichen aus der Geschichte Josephs. Diesem Entwicklungsgang des unselbständigen Meisters entsprechen die anderen, meist im Museo Civico von Città di Castello aufbewahrten Altarbilder, eine an Raffael erinnernde Verkündigung und die von Meistern wie Salviati und Vasari abhängige Kreuzabnahme und Assunta. Höchstwahrscheinlich hat man seiner römischen Zeit eine Madonna mit dem Christkind und dem jugendlichen Johannes der Galerie Borghese (Abb. 17) zuzuweisen, die bislang als Sermoneta bezeichnet wurde, mit dem sie aber nichts zu tun hat. Typen, Draperiemotive und Hände verraten hier ebenso wie die nicht uninteressante Hintergrundsarchitektur wieder den starken Einfluss des Giulio Romano. Das Christkind besonders ist jenem der Madonna della Catina in Dresden beinahe genau nachgebildet. Dafür

1) Auch die Anbetung des Kindes im Museo Mosca von Pesaro beweist nur zu deutlich das genaue Studium Raffaels. Der Künster war übrigens mit Bronzino u. a. an der Ausmalung der Villa Imperiale bei Pesaro beteiligt.

ist jedoch Raffaellinos Kolorit durchaus der Art seines Vorbildes entgegengesetzt, nicht schwer und tief, sondern eher allzu matt.



Abb. 17. Raffaellino dal Colle, Madonna mit Kind und Johannesknaben
Rom, Galerie Borghese

Perino del Vaga besitzt, wie sich nach der Art seiner Begabung ohne weiteres begreifen lässt, auf dem Gebiete des Tafelbildes nur eine sekundäre Bedeutung. Eines seiner ehemals be-

kanntesten Altargemälde, die bei Soprani[1]) beschriebene S. Conversazione für S. Francesco zu Genua, ist uns nur durch einen zeichnerischen Entwurf in Venedig (Abb. 18)[2]) überliefert; es hat danach den Anschein, als seien an dem Künstler alle Errungenschaften der freieren Manier Raffaels spurlos vorübergegangen, so durchaus geometrisch-linear ist der Aufbau, so undramatisch die Beziehung der Figuren zueinander. Eher als an Rom möchte man an den florentinischen Kreis um Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto denken. Ähnliches ist von dem in der Accademia ligustica zu Genua aufbewahrten Triptychon mit den drei Nischenfiguren der Heiligen Teramus, Petrus und Paulus und der das Ganze bekrönenden Madonnenlünette zu sagen, wenn sich die Qualität in Anbetracht der schlechten Erhaltung jetzt auch schwer beurteilen lässt. Und die von 1541 datierte S. Conversazione im Palazzo Gaetani zu Rom mit ihren geringen Fortschritten gegenüber dem verlorenen Bild von S. Francesco in Genua zeigt, dass Perino auch in seiner spätesten Zeit nicht soweit gelangt war, das geometrische Schema mit eigenem, individuellen Leben zu sättigen. Freier und selbständiger zeigt er sich im biblischen Geschichtsbild. Das gilt zumal von der 1534 datierten Geburt Christi, die, wiederum aus Genua (S. Maria della Consolazione) stammend, sich heute in der Sammlung Cook zu Richmond befindet. Der Helldunkeleffekt ist hier sehr überraschend und gut gewählt; der ganz links postierte männlich-jugendliche Nudo durchaus im Sinne jenes antikischen Geistes, der von strengen Beurteilern bald als allzu frei im kirchlichen Bilde beanstandet werden sollte.

Weitaus weniger individuell in Erfindung und Ausdruck ist der schreibende hl. Matthäus (Kopenhagen), ein vereinzelter Versuch Perinos im ganzfigurigen Heiligenbilde dramatischer Färbung. Die Abhängigkeit von Michelangelos Moses ist in der Gesamthaltung allzu deutlich und die Anpassung des Künstlers an sein Vorbild zu wenig geschickt, um nicht ein peinliches Gefühl zu verursachen. Einzig der kraftvolle Typus des Evangelisten mit dem intensiven Blick der weitgeöffneten Augen spiegelt die individuelle Auffassung des Künstlers in stärkerem Masse wieder. Gewisse Eigentümlichkeiten wie der Ausdruck des Auges und die greifende (linke) Hand erinnern denn auch in auffälliger Weise an einige noch zu erwähnende Madonnenbilder Perinos.

Eine eigentümliche Stellung nimmt unter Perinos Kirchenbildern

1) R. Soprani, Le Vite de' pittori, scoltori et architetti genovesi. Genua 1674.

2) Eine etwas abweichende, weniger genaue und bedeutend kleinere Zeichnung von zweifelhafter Eigenhändigkeit in der Albertina (Sc. romana 524). Das venezianische Exemplar ist mit dem Monogramm Perinos versehen.



[illegible]
Venezia, Accademia

ein Altargemälde in der kleinen römischen Kirche S. Caterina della Ruota ein, das bei Vasari zwar nicht genannt wird, dem Künstler aber meines Erachtens aus stilistischen Gründen zuzuschreiben ist[1]. Es ist in einer sehr warmen, farbenschönen Freskomanier behandelt und wird von einem tabernakelartigen Stukkorahmen mit plastischen Verzierungen eingefasst. Die Komposition weicht von dem bekannten symmetrischen S. Conversazione-Schema wieder nur wenig ab, aber die Beziehung der beiden anmutig bewegten weiblichen Heiligen zu der Madonnengruppe wie die plastisch ausdrucksvolle und natürliche Fügung dieser selbst sind doch Züge, wie sie in den beiden oben genannten Bildern nicht vorkommen. Dazu tritt nun noch der besondere Reiz der von Perino meisterhaft beherrschten Freskotechnik und der geistreich dekorative Aufbau der rahmenden Einfassung, die über dem Sims als Abschluss nach oben noch eine lebendig behandelte Historiette in Chiaroscurobehandlung aufweist.

Mit der Madonnengruppe dieser in ihrer Art wohl vereinzelt dastehenden Schöpfung hängen nun einige Marienbilder (mit dem hl. Joseph) zusammen, die die Tradition der Raffaelwerkstätte in einer zwar keineswegs epochemachenden, aber glücklichen und sympathischen Art fortführen. Es sind Halbfigurenstücke, in denen die Madonna meist eine gewisse Steifheit und florentinisch anmutende Härte in den knitterigen Gewandfalten wie in den fein gezeichneten Kurven des Gesichtes aufweist. Um so lebendiger, kontrapostreicher ist dagegen das Kind mit seinem ungebärdigen Ausstrecken beider Beine, seinen stürmischen Zärtlichkeitsbezeugungen am Halse der Mutter. Am bezeichnendsten für diese Gruppe von Madonnendarstellungen sind die in Chantilly (Abb. 19)[2] und in der Liechtensteingalerie zu Wien aufbewahrten Versionen. Beide gehen in den Hauptmotiven unverkennbar auf Raffaels Madonna Garwagh in der National Gallery zu London und die Madonna di Casa Colonna im Berliner Museum zurück, verraten aber in der Formensprache und Empfindung Perinos eigenste Art. Die Liechtensteinmadonna erscheint in der Komposition als die abgewogenere Fassung, wozu das — wieder nach Raffaels Vorgang gewählte — Tondoformat das Seinige beiträgt. Ein in der Hauptgruppe kaum abweichendes Exemplar dieser Komposition (jedoch

1 Die Zuweisung der [illegible] an den Florentiner Manieristen Coppi ist schon darum unhaltbar, weil dieser einer um drei bis vier Jahrzehnte späteren Entwicklungsphase angehört. Seine noch zu besprechende künstlerische Art ist gänzlich abweichend. Offenbar beruht die Zuschreibung auf einer Verwechslung mit anderen Werken Coppis in der Kirche S. Caterina della Ruota.

2 Eine schwächere, in der Haltung des Christkindes leicht abweichende Fassung als „Scuola di G. Romano" in der Brera (Nr. 584).

ohne den hl. Joseph und in normalem Hochformat) besitzt der Duke of Northbrook — anscheinend die frühere Fassung des Wiener Tondos. Endlich muss noch eine laut Vasaris Angabe in



Abb. 19. Perino del Vaga, hl. Familie
Chantilly, Musée Condé

Florenz gemalte Madonna erwähnt werden, die im Auftrag des Goldschmieds Piloto entstand, aber unvollendet blieb. Man hat sie wahrscheinlich in dem Abbozzo im Besitz des Duke of Northbrook zu erkennen, auf dem die Maria nur eben vorgezeichnet

ist (ebenso der Kopf des Josephs), während die beiden sehr munteren Kinder Jesus und Johannes schon in der Hauptsache durchmodelliert sind. Ein gewisser Anklang an Fra Bartolommeo, der dieses überhaupt mehr florentinisch als römisch anmutende Werk zu charakterisieren scheint (der geringe Grad der Vollendung erlaubt kein bestimmteres Urteil), dürfte durch den Entstehungsort des Bildes genügend erklärt sein[1].

Der berufenste Fortführer Perinos auf dem Gebiete der Madonnenmalerei ist Girolamo Siciolante da Sermoneta. Seine Anfänge wurden schon gelegentlich der Freskoausschmückung der Engelsburg unter Paul III. berührt; auch weiterhin hat sich Sermoneta in der Wandmalerei betätigt (von ihm die Fuggerkapelle in S. Maria dell 'Anima, ein Fresko in der vierten Kapelle rechts in S. Luigi de' Francesi, die Gestalten der Heiligen Katharina und Agathe in der Minerva[2]) und die Schenkung Pipins in der Sala Regia), doch ohne für das Grossdekorative eigentlich begabt zu sein. Im Altarbilde dagegen und zumal in der Madonnendarstellung fällt er durch Gewissenhaftigkeit der Zeichnung, ruhige Würde der Auffassung und Komposition angenehm neben manchem Nachfolger Michelangelos auf. Ein gutes Beispiel ist die farbenprächtige Santa Conversazione in S. Eligio de' Ferrari in Rom, die in eine streng symmetrische obere und eine freiere untere Hälfte (mit den Heiligen Jakobus, Eligius und Martin) zerfällt. Eine einfachere Fassung desselben Themas bringt die hl. Familie mit dem Erzengel Michael, dem Johannesknaben und einem lautespielenden Engel, die in der Galerie zu Parma verschiedenen Meistern, u. a. dem Perino del Vaga, zugewiesen wurde, aber in den Typen, Draperiemotiven usw. durchaus den Stil Sermonetas verrät (Abb. 20)[3]). (Ebenso auch die der Schule der Romagna fälschlich zugeschriebene Anbetung der Hirten, Nr. 184, von Siciolante)[4]). Besonders beliebt waren die ganz anspruchslosen Darstellungen der Madonna oder der hl. Familie von Sermoneta, die an den wenig geistreichen Typen, besonders an dem etwas

1) Das im Palazzo Rosso zu Genua dem Perino zugeschriebene schwächliche Marienbildchen ist wohl die Arbeit eines Schülers. Dagegen geht die Madonna mit dem segnenden Christkind in der Sammlung Cremer in Dortmund zum mindesten auf eine originelle Komposition des Künstlers zurück.

2) Eine schöne Vorstudie zu der hl. Agathe (Kohlezeichnung, weiss gehöht, auf grünem Grund) in der Handzeichnungssammlung des Pal. Corsini in Rom (Gabinetto Nazionale delle Stampe Inv. 12418).

3) Offenbar identisch mit dem für Pier Luigi Farnese nach Vasari gemalten „quadro, che è in Piacenza, fatto per una cappella, dentro al quale è la nostra Donna, S. Giuseppe, S. Michele, S. Giovanni Battista ed un angelo di palmi otto“.

4) Wohl wie das vorige Bild von Siciolante während seines Aufenthaltes in Parma und Piacenza entstanden.



Abb. 2[illegible] Girolamo [illegible]olante [illegible]

blöden Blick der Madonna und den wulstigen Gewandfalten am leichtesten zu erkennen sind. (Beispiele: die durch starke Leuchtkraft



Abb. 21. G. Siciolante da Sermoneta, Martyrium der hl. Katharina (1572)
Rom, S. Maria Maggiore

der Farbe und kraftvolle Modellierung ausgezeichnete hl. Familie im Pal. Corsini zu Rom (Verwaltungsräume), eine schwächere Darstel-



Abb. 22. Girolamo Siciolante da Sermoneta, Beweinung Christi.
Posen, Museum

lung gleicher Art in der Sammlung Messinger in München, die bereits Einflüsse Michelangelos verratende sitzende Madonna der Brera von 1561 und wohl auch die frühere, dem Giulio Romano zugeschriebene ganzfigurige Madonna der Galerie Colonna in Rom.)

Wo der Künstler sich im Altarbilde an historische Themen gewagt hat, erscheint er ausserordentlich ungleich. Bei weitem die



Abb. 23. Girolamo Siciolante da Sermoneta, Papst Paul III. mit Begleiter
Rom, S. Francesca Romana

bedeutendste Leistung ist die früher in SS. Apostoli zu Rom befindliche, heute im Museum von Posen aufbewahrte Beweinung Christi (Abb. 22), die im Stil noch stark an Perino del Vaga gemahnt und nach alter Tradition sogar auf einen Entwurf Vagas zurückgehen soll. Für diese — übrigens durchaus unverbindliche — Überlieferung würde auch sprechen, dass spätere Altarbilder wie die Kreuzigung in S. Giovanni in Laterano, die Geburt Christi in

S. Maria della Pace (1570) und das zwei Jahre später gemalte Martyrium der hl. Katharina in S. Maria Maggiore (Abb. 21) wesentlich steifer in der Komposition und Auffassung sind, und dass andererseits der Aufbau der früheren Beweinung zu Perinos Anbetung der Hirten von 1534 manche Analogien bietet. Das raffaelleske Element zeigt sich in unerfreulicher Abhängigkeit bei der Transfiguration Sermonetas in S. Maria in Aracoeli, einer in jeder Weise hinter dem Vorbild weit zurückbleibenden Bearbeitung der Verklärung Christi aus S. Pietro in Montorio.

Auf Sermoneta dürfte auch ein bisher für Perino del Vaga gehaltenes Doppelbildnis zurückzuführen sein: der sitzende Paul III. mit einer Begleitfigur in S. Francesca Romana (Abb. 23). Die auffällig agierende rechte Hand des Papstes stimmt mit jener des thronenden Richters im Martyrium der hl. Katharina (Abb. S. 106) genau überein, auch die Linke, wie die Hand des Begleiters sind in der Art Sermonetas; vor allem aber hat das Gesicht der Nebenfigur das eigentümlich Glotzende, Starre im Ausdruck, bedingt besonders durch die hervortretenden Augen, das die Typen des Künstlers so häufig entstellt. Die Verwandtschaft mit den Porträtfiguren auf der Pietà in Posen und jenen der Schenkung Pipins ist schlagend.

Kapitel V

Das plastische Ideal im Kreise Michelangelos

Wenn von Raffael gesagt werden durfte, dass er den Begriff des historischen Stiles und der monumentalen Dekoration im Sinne der Hochrenaissance festgelegt und im weitesten Umfang klärend auf die Entwicklung der monumentalen Malerei gewirkt hat, so besteht Michelangelos Eigenart vielmehr in der Rücksichtslosigkeit, mit der er sein durchaus bildhauerisches Empfinden auf die Malerei übertrug. Bei Raffael ein Verarbeiten mannigfaltiger Einflüsse, eine seiner elektischen Natur entsprechende Vielseitigkeit der künstlerischen Interessen, bei Michelangelo eine bewusst einseitige Fortführung der plastischen florentinischen Tradition, eine durch und durch eigene, unbeeinflussbare Empfindung für die Form, wie sie etwa die Meister des Florentiner Quattrocento, vor allem Donatello, besessen hatten. Während Raffael in einer langen Entwicklung durch intensives Aufsaugen verschiedenartigen künstlerischen Nährstoffes der erste grosse römische Meister und der Künder eines neuen gesamtitalienischen Ideals wurde, hat Michelangelo selbst bis in seine spätesten Schöpfungen hinein die herbe toskanische Eigenart niemals verleugnet.

In diesem inneren Verhältnis der beiden Meister ist ihre entwicklungsgeschichtliche Bedeutung klar enthalten. Raffaels Kunst ist zwar in ihren starken plastischen Werten ohne die voraufgehenden Schöpfungen des grossen Florentiner Rivalen nicht zu denken, aber was sie ihnen verdankt, ordnet sie ihren eigenen ganz anders gearteten Idealen unter. So wird in dem Dezennium 1510 bis 1520 der Urbinate, und nicht der ältere und bekanntere Florentiner, in der römischen Kunst — und über sie weit hinaus — wegweisend für die allgemeine Richtung der Entwicklung. Die starke, leidenschaftliche Persönlichkeit Michelangelos fühlt sich zurückgesetzt, unverstanden, und so vertieft sich allmählich nicht nur der persönliche Gegensatz zwischen beiden Meistern, sondern es entsteht überhaupt eine Parteinahme aller künstlerisch Interessierten für und wider, wobei sich nicht nur viele toskanische Landsleute Michelangelos, sondern auch manche oberitalienische Künstler in das Lager des Florentiners begeben. Aus der Frage der persönlichen Geschmackssympathie wird eine Angelegenheit des ästhetischen

Glaubensbekenntnisses. Michelangelo, der seit der Vollendung der sixtinischen Decke ganz durch die Plastik in Anspruch genommen ist, befindet sich gegen das Ende Raffaels hin in ausgesprochener Abwehrstellung; er versucht dem steten Vordringen des Urbinaten einen Damm entgegenzustellen. Sein Augenmerk fällt auf den einzig Begabten ausserhalb des Raffaelkreises, und man erlebt das merkwürdige Schauspiel, dass Sebastiano del Piombo, von Grund auf ebenso Venezianer wie Michelangelo Florentiner, von diesem gegen die Konkurrenz der Raffaelwerkstätte durch Empfehlungen und — was mehr war — durch Entwürfe und Zeichnungen unterstützt wird. Die Anfänge Sebastianos in Rom waren nicht glücklich gewesen; allgemein erschienen seine venezianisch unbefangenen Fabuliererereien in der Farnesina als ein Missgriff, obgleich das Kolorit ausserordentliches Aufsehen erregte. Dementsprechend war er von der Monumentalmalerei zurückgetreten und führte den Wettkampf mit Raffael auf dem Gebiete des Tafelbildes mit besserem Erfolg weiter. Als Venezianer besass er eine Begabung für Farbe und malerischen Vortrag, mit der keiner im damaligen Rom konkurrieren konnte, ausserdem hatte er eine Art, die Form zu vereinfachen, den Faltenwurf in ganz grosse Motive zu gliedern, die nach den Übertreibungen und Geschmacklosigkeiten mancher Schulwerke Raffaels ausserordentlich wohltuend wirken musste.

Wie nahe er Raffael auf dem Gebiete des Bildnisses gekommen ist, sieht man aus der Tatsache, dass einige seiner schönsten Porträts lange unter Raffaels Namen gegangen sind, so das fälschlich als Fornarina bezeichnete Frauenbildnis der Uffizien und der bekannte Violinspieler. In der Farbe und der breiten malerischen Behandlung sind sie dem Urbinaten durchweg überlegen, obwohl sie selten die feine, unaufdringliche Beseelung haben, die in dem Juliusporträt oder dem Leo X. des Palazzo Pitti so bedeutend wirkt. Raffaels Weg war jedenfalls auch hier der bei weitem wichtigere; Sebastiano aber verstand es mit Hilfe einer ausserordentlich feierlichen Intonation des Helldunkels und ausdrucksvoller linearer Ruhe das Vornehm-Liebenswürdige, das etwa Raffaels Castiglione des Louvre besitzt, zu herber, unnahbarer Würde zu steigern. (Bildnis des Andrea Doria, Palazzo Doria, Rom; Porträt Clemens' VII. in Neapel.) Er hat mit diesen individuellen Mitteln für das Repräsentationsporträt einen ganz neuen linear festgefügten Typus (vgl. z. B. den Kardinal Pole zu Petersburg) gefunden und damit dem hohen römischen Stil in der Bildnismalerei den Weg gewiesen.

Wann die Beziehungen zwischen Michelangelo und Sebastiano beginnen, ist mit Sicherheit nicht festzustellen. Die erste grosse Aufgabe aber, wo sich Michelangelos Unterstützung bewähren sollte,

ist die im Wettbewerb mit Raffaels Transfiguration geschaffene Auferweckung des Lazarus (Abb. 24), die sich heute in der Nationalgalerie zu London befindet. Zu dem höchst grandiosen Lazarus ist die Vorzeichnung Michelangelos erhalten[1]), ebenso sicher geht die Figur Christi auf ihn zurück: nur bei ihm ist die Gewaltsamkeit, beide Arme mit gleich starken und nicht parallelen Gesten zu betrauen, denkbar. Im ganzen Kreise Raffaels findet sich nichts Ähnliches. An Energie wird diese Figur erst in dem Jüngsten Gericht der Sixtina von Michelangelo selber überboten: der Weltenrichter hat hier ebenfalls eine Doppelaktion in seinen Armen, an sich kaum machtvoller als jener auferweckende Christus, durch die Nacktheit allerdings noch bedeutend darüber hinausgreifend. Sieht man aber von den beiden Hauptgestalten ab, so kann die Komposition des Lazarusbildes nicht entfernt mit dem Historienstile Raffaels verglichen werden; die Nebenfiguren, in deren Behandlung der Urbinate schlechthin unübertrefflich ist, sind bei Sebastiano peinliche Aushilfsgestalten, arm an Ausdruck und Bewegungsinhalt. Zieht man gar die Transfiguration, mit der Sebastianos Bild konkurrieren sollte, heran, so entsteht in der Auferweckung des Lazarus der Eindruck von Flickwerk; Raffaels letzte Leistung tritt in ihrer ganzen bildmässigen Abgewogenheit und geistigen Überlegenheit hervor.

Ähnliches bleibt von den übrigen Werken Sebastianos zu sagen, die nach Zeichnungen oder unter der Einwirkung Michelangelos ausgeführt worden sind. Wundervolle Einzelgestalten, oft auch (wie in der Geisselung von S. Pietro in Montorio) wohlgerundete Figurengruppen, dazu eine zwar etwas düster gewordene, aber immer noch venezianisch feinempfundene Koloristik, verbunden mit schönen Landschaftsstimmungen: niemals aber Schöpfungen eines freien, strahlenden Genius. Dafür allerdings gelegentlich eine Kraft des tragischen Akzentes, eine herbe Grösse, die den Venezianer doch innerlich mit dem Geiste Roms verbunden zeigen. Am sichersten ist dieser Ausdruck der römischen Gravità nun freilich nicht in den grossen ganzfigurigen Gemälden getroffen, sondern in der eigentlich venezianischen Gattung des Halbfigurenbildes; Beispiele sind die feierlich getragene Heimsuchung des Louvre, die in prachtvoll breitem Dreieck aufgebaute heilige Familie der Londoner Nationalgalerie und die Passionsfigur des kreuztragenden Christus (Prado; Ermitage).

Nach Raffaels Tod ist Sebastiano auf dem Gebiete der Tafelbildmalerei in Rom ohne Frage der erste; seine Hegemonie findet

1) Auf die Streitfrage, ob dies und die verwandten Blätter wirklich von Michelangelo oder (nach Berenson) von Sebastiano selber seien, kann hier nicht eingegangen werden. Der Anteil Michelangelos an der Figur des Lazarus steht auf alle Fälle fest.

dann durch Michelangelos Rückkehr aus Florenz und einen aus relativ geringfügiger Ursache entstandenen Zwist mit ihm ein Ende.



Abb. 24. Sebastiano del Piombo. Auferweckung des Lazarus.
London, Nationalgalerie.

Nach zwanzigjähriger Pause begibt sich Michelangelo selber, der nur noch Bildhauer und Architekt zu sein schien, wieder an die Malerei: an demselben Ort, wo er das grandiose Erstlingswerk der

römischen Hochrenaissancemalerei geschaffen hatte, entsteht das Jüngste Gericht (1534 bis 1541).

Besass die sixtinische Decke ästhetisch immerhin noch gewisse Berührungspunkte mit dem Raffaelideal, das ja teilweise daraus abgeleitet war, so scheint das neue Riesenwerk alle modernen Errungenschaften der Monumentalmalerei bewusst zu ignorieren. Die gestellte Aufgabe, ein riesenhohes Wandbild, war an sich nicht von der Art, dass die Mittel der Raffaelschule dafür ausgelangt hätten. Nicht heitere Varietà, sondern eine herbe Grandiosität war an dieser Stelle zu fordern; in der Komposition konnte das massvoll Abgewogene, das räumlich Wohlbegrenzte Raffaelscher Historien nicht befriedigen, vielmehr drängte das Riesenformat zum Unbegrenzten Unendlichen. Auch das Prinzip der das Auge unterhaltenden Abwechslung von Bekleidetem und Nacktem, von Architekturen, Landschaften, Ornamentalem usw. konnte und sollte nicht beachtet werden: überall Nacktes, nicht von verschiedenem Charakter, sondern durchweg von herkulischer, übermenschlicher Bildung — dabei der Massstab willkürlich geändert, die Bewegungen alle Möglichkeiten des menschlichen Leibes mit dem Gestaltungsreichtum des Schöpfers selber vor uns hinstellend.

Was das Jüngste Gericht nach der Seite der Bewegung hin bot, war in der Tat unermesslich. Und dennoch lag jeder Gestalt eine bestimmende Gesetzmässigkeit in der Kontrapostik und der Führung des Konturs zugrunde. Es ist das Ideal der „Figura serpentinata", das Michelangelo nach Lomazzo[1]) dem Marco da Siena mit den Worten mitgeteilt haben soll, er müsse sich stets der Figura serpentinata bedienen, darin bestehe das ganze Geheimnis der Malerei. Diese nach dem Prinzip des Kontraposts kunstvoll ausbalanzierte Gestalt war an sich keine neue Erfindung. Sie entspringt ganz naturgemäss dem bildnerischen Empfinden, und es ist nicht wunderbar, dass sich die ersten Ansätze nach dieser Richtung bei Meistern wie Signorelli und Lionardo finden. Im Spätstil Michelangelos aber erhält die „Serpentinfigur" ihre konsequente Ausgestaltung. Wie sie entsteht, zeigen anschaulich die folgenden Anweisungen Lomazzos[2]): „man muss bei allen Drehungen und Windungen des menschlichen Körpers so verfahren, dass auf der rechten Seite der Arm auf irgendeine Weise aus der Figur heraustritt, während die andere Seite des Leibes sich verliert und der linke Arm nur die Bewegung des rechten unterstützt. Sodann muss das linke Bein hervorkommen, das rechte dagegen sich verlieren.

1) Lomazzo, Trattato dell'Arte della Pittura. Mailand 1585. I, c. 1, S. 22 bis 23.
2) Lomazzo, a. a. O. IV, c. 4, S. 206.

Das Gleiche hat viceversa zu geschehen, wenn der linke Arm aus der Figur hervortreten soll."

Es ist offenbar, dass eine derartige Anordnung, so schematisch sie zunächst scheint, eine Fülle von Möglichkeiten in sich birgt. Doch haben sie alle jenes bildhauerische Selbstgenügen untereinander gemein, das mit einer räumlichen Umgebung nicht rechnet, weil es sich damit begnügt, die Bewegung innerhalb des Körpers ausklingen zu lassen. Darin äussert sich eben das Spezifische der Veranlagung des grossen Maler-Bildners, dass er eine Anschauungsweise, die im Grunde aus der isolierten Skulptur hervorgeht, auf das vielfigurige Freskobild übertrug; darin liegt das ebenso Geniale wie für die Nachahmer Gefährliche seines Jüngsten Gerichtes.

Uns Heutigen ist es kaum möglich, die Wirkung auszudenken, die das gewaltigste aller Wandbilder unmittelbar nach seiner Enthüllung auf die neue Generation ausgeübt hat. Die Augen, die sich an der blühenden Schönheit Raffaelscher Dekorationen, an den Fruchtkränzen, Grottesken, Chiaroscuri und Nischenfiguren der Giovanni da Udine und Perino del Vaga bis zur Übersättigung geweidet hatten, sahen sich einer Konzeption gegenüber, deren Grandiosität alle packte, ohne dass sie in ihrer Herbheit dem römischen Empfinden eigentlich entsprochen hätte. Auch diejenigen, die etwa dem bildhauerischen Schaffen Michelangelos in Florenz gefolgt waren, die das Wachsen des neuen Körpergefühls bei dem Meister beobachtet hatten, mussten durch die neue Schöpfung überrascht und überwältigt werden. Diese Fähigkeit, den menschlichen Körper gleich einem unendlich ausdrucksvollen, aber an sich willenlosen Instrument einem höheren Schöpferwillen zu unterwerfen, war ihnen zwar von der sixtinischen Decke her bekannt, aber sie sprach zu ihnen in dem neuen Werk mit despotischer Gewalt, aufs unerhörteste gesteigert.

Die Bewegung, die das Jüngste Gericht in der römischen und überhaupt der mittelitalienischen Malerei hervorrufen sollte, war stark genug, das Nachwirken des Raffaelschen Einflusses ernstlich in Frage zu stellen. In der Behandlung des Nackten konnte es fortab nur noch dies einzige grosse lebende Vorbild geben; in den Proportionen der Figuren, den Verkürzungen, Bewegungsmotiven trat füglich eine allgemeine Änderung ein, nicht minder aber in weitergreifenden Dingen wie in den Fragen von Komposition, Massenwirkung, Raumbildung usw.: kurzum das Raffaelideal erlitt eine Modifizierung, die seinen innersten Kern mit angriff.

Freilich wich die Art, wie sich der Einfluss Michelangelos durchsetzte, von dem Stile, in dem die Raffaelschule sich konstituiert hatte, durchaus ab. Der Urbinate stellte die jüngeren Kräfte in seine eigenen Aufgaben ein, gab ihnen Gelegenheit, ihre eigentüm-

8*

liche Begabung selbständig zu bewähren und zügelte sie hauptsächlich durch das Vorbild seines kristallreinen Geschmacks. Michelangelo wirkte durch abgeschlossene, ganz und gar persönlich erdachte und ausgeführte Werke wie das Jüngste Gericht; ihnen gegenüber blieb dem Lernenden keine andere Wahl als blinde Nachahmung, verzweiflungsvolles Studium jeder Einzelheit, willenloses Aufgehen in einer Terribilità, die alles Individuelle sich unterjochte. Daher entschlossen sich manche Künstler — was im Raffaelkreise undenkbar gewesen wäre — Entwürfe und bis ins letzte ausgearbeitete Kreidezeichnungen des Meisters mit grösster Genauigkeit in ihren Bildern zu kopieren, ja selbst nach seinen plastischen Werken Gemälde auszuführen, natürlich unter ganz willkürlicher Wahl der Farben und durchweg ohne die malerische Begabung eines Sebastiano del Piombo.

Der bekannteste unter diesen Michelangelokopisten ist M a r c e l l o V e n u s t i, ein Mantuaner, der ursprünglich an den Arbeiten Perinos del Vaga beteiligt war, dann aber in das andere Lager überging. Von seinen zahlreichen Kopien nach Michelangelo ist wohl die namhafteste jene Miniaturnachbildung des Jüngsten Gerichtes in Neapel, die wegen ihrer Genauigkeit den besonderen Beifall des Meisters fand, ferner die Altarbilder einer Verkündigung in S. Giovanni in Laterano (Abb. 25) und S. Caterina de' Funari, die in zahlreichen Exemplaren erhaltenen, auf Zeichnungen Michelangelos zurückgehenden Kompositionen des Ölbergs, der hl. Familie („il Silenzio")[1], der Austreibung der Wechsler, Auferstehung Christi u. a., sämtlich sehr unpersönlich und glatt gemalte Bilder von harter Farbenwirkung, aber markanter und zuverlässiger Modellierung.

In Venustis selbständigen Gemälden verrät sich der Einfluss Michelangelos weniger durch übertriebene Bewegungen oder Verkürzungen als durch die konsequent innegehaltene präzise, straffe Modellierung. Die Ausführung ist überhaupt in den kleinen Bildern (ein Beispiel: die Auferstehung Christi in der Pinakothek von Forli) sehr sorgfältig; die Altargemälde haben dagegen eine gewisse Flauheit und Trübheit des Tones; gelegentlich überraschen feine grauliche Töne, die noch von Sebastiano zu stammen scheinen. Ein Bild wie die (signierte) Anbetung der Hirten in der Pinakothek von Perugia besitzt solche Vorzüge und wirkt durch die Schlichtheit der Komposition gegenüber vielen Zeitgenossen sympathisch (ähnlich, doch weniger günstig, eine Natività in S. Silvestro al Quirinale). Seine namhafteste Arbeit in Rom sind die 15 Mysterien des Rosenkranzes an der Decke der Cappella del Rosario in S. Maria

1) Das [illegible] in Leipzig ist Marcello voll signiert und 1564 datiert



Abb. 25. Marcello Venusti, Verkundigung
Rom, S Giovanni in Laterano

sopra Minerva (Abb. 26), sehr gewissenhaft und von schlichter Empfindung (in Öl ausgeführt).

Eine bewegtere Laufbahn als Venusti war dem Battista Franco vorbehalten. In Venedig ca. 1510 geboren, wendet er sich mit 20 Jahren nach Rom und gerät alsbald unter den Bann der Kunst Michelangelos, dessen sixtinischer Decke er ein beharrliches und

einseitiges Studium widmet. Trotz seiner venezianischen Herkunft ist er für die Farbe unbegabt (vielleicht ist hierin der Grund für den Fortgang aus Venedig zu sehen), dafür beherrscht er die Federzeichnungsmanier mit einer Virtuosität, in der ihn wenige erreichen; sein Strich ist von graziler Elastizität, meist sehr dünn und dabei ausserordentlich sicher. Allerdings bleibt in seinen zahlreichen und berechtigterweise hoch bewerteten Zeichnungen fast immer etwas Zusammenhängendes und Spielerisches, das sich auch durch seine Produktion als Maler und Kupferstecher hindurchzieht. Es fehlt ihm durchaus der Sinn für kompositionelle und dramatische Bild-



Abb. 26. Marcello Venusti, Anbetung der Hirten
Rom, S. Maria sopra Minerva

einheit — kein Wunder daher, dass es ihm nicht gelungen ist, sich in einer Umgebung durchzusetzen, deren Anforderungen in dieser Beziehung durch Raffaels Wirken ausserordentlich gesteigert waren. Beseelt von dem Verlangen, Michelangelos Werke vollständig zu beherrschen, wendet sich Franco um die Mitte der dreissiger Jahre nach Florenz, wo er der Cappella Medici eingehende Studien widmet. Sein dort entstandenes halballegorisches Bild der Schlacht von Montemurlo (Palazzo Pitti) ist aus Michelangeloreminiszenzen unorganisch zusammengesetzt[1]), dazwischen sind unzusammenhängende Gruppen

[1]) In den Lüften der Ganymed, unten rechts die Hauptfigur aus dem sogenannten „Traum" Michelangelos; die Gruppe der beiden erregt miteinander Redenden links nach einer Federzeichnung in Oxford (Braun 60), die zuerst von Frey Michelangelo abgesprochen wurde und meines Erachtens als selbständige Vorstudie Francos anzusehen ist.

von kämpfenden und gefangenen Abgeführten angebracht; das Ganze wirkt durch die unklare Komposition und Darstellung nicht minder unerfreulich wie durch das trübe, hässliche Kolorit. Als Franco nach Rom zurückkehrte, war gerade Michelangelos Jüngstes Gericht vollendet, das er sofort „con infinita maraviglia" (Vasari) in allen seinen Teilen abzeichnete. Nach den durchweg untergeordneten Aufgaben (Festdekorationen u. ä.), die ihm bisher zugefallen waren, erhielt er den Auftrag, in dem Oratorio von S. Giovanni decollato



Abb. 27. Battista Franco, Gefangennahme Johannes des Täufers (Fresko)
Rom, S. Giovanni decollato

eine Gefangennahme des Täufers al fresco zu malen (Abb. 27); wieder ist die Komposition zusammenhanglos, die Figuren meist in schwerem Gewandwurf erstickend, der Sinn des Ganzen nahezu unverständlich. Eine direkte Entlehnung aus Michelangelo hat der Künstler diesmal zwar vermieden, doch verleugnet der vorn gelagerte männliche Akt nicht seine Inspiration durch den (von Pontormo ausgeführten) Karton der liegenden Venus.

Obwohl das Fresko wenig Beifall fand, bekam Franco einen weiteren monumentalen Auftrag: der Herzog von Urbino übertrug

ihm die Ausmalung einer sehr ausgedehnten Kapellendecke, die Franco unter Aufbietung der Patriarchen, Propheten und Sibyllen der Sixtina mit einer Krönung Mariä ausmalte, wieder mit dem monotonen Gewandwurf, dem freudlosen Kolorit der Gefangennahme des Johannes. Man hätte kaum Veranlassung, auf diese (untergegangene) und andere in Urbino entstandene Arbeiten (Bilder mit dem Leben Christi in der Sakristei der Kathedrale u. a.) einzugehen, wenn nicht der junge Barocci durch diese Werke den ersten Begriff von der Maniera romana erhalten hätte. Battista Franco wird als erster Lehrer Baroccis ausdrücklich überliefert, obgleich von einem tiefer reichenden Einfluss gewiss nicht die Rede sein kann – dazu waren die Naturen der beiden zu verschieden und die Begabung des jungen Urbinaten zu bedingungslos überlegen. Erwähnenswert ist übrigens, dass Franco, dessen Bedeutung als Zeichner wir charakterisiert haben, damals „zahllose“ Entwürfe für Majoliken geliefert hat, die grösseren Anklang als seine Monumentalmalereien fanden. Sein Leben beschloss er — merkwürdigerweise — in seiner Heimat Venedig, wo die wenigen erhaltenen Arbeiten (am besten die Grottesken und Figuren an der Decke der Scala d'oro des Dogenpalastes) neben den Werken der Zeitgenossen stark abfallen. Seine Tafelbilder sind heute sehr selten; ausser den oben genannten möchten ihm in der Pinakothek von Lucca eine umfangreiche Heimsuchung (Depot) mit anspruchsvollen Aktfiguren vorn und eine wunderlich aufgefasste und komponierte Grablegung (Abb. 28) zuzuweisen sein (als „Daniele da Volterra“). Die überlangen Gestalten, die energielosen Draperien, Kolorit und Malereien stehen dem Montemurlobilde am nächsten. Auch die Sebastiano del Piombo genannte Grablegung im Bridgewater House zu London (Nr. 31) ist nach dem düsteren Kolorit und der charakteristischen Linienführung dem Franco zuzusprechen. Andere Bilder (in Osimo u. a.) sind bei Lanzi aufgezählt.

In grossem Abstande von Venusti und Franco ist Daniele da Volterra (sein Familienname war Ricciarelli) zu nennen. Obwohl er Michelangelo tiefer verstanden hat als beide, ja selbst als Sebastiano del Piombo, der ebenfalls auf ihn gewirkt hat, steht er seinem grossen Vorbild als durchaus selbständige Persönlichkeit gegenüber. Geboren 1509 in Volterra, empfängt er nach Vasari die ersten Elemente von Sodoma, der dort wegen einiger Aufträge gerade weilte; auch Baldassare Peruzzi hat auf ihn einen gewissen Einfluss ausgeübt. Spuren dieser Einwirkungen sind in einem aus dem Palazzo del Podestà stammenden Fresko der Giustizia unschwer wahrzunehmen (heute Galleria comunale). Während das Kolorit

und die etwas gewöhnliche Modellierung und Formensprache an Sodoma erinnern, scheint die Anlage des Triumphbogens mit dem Mediciwappen und der reichen Dekoration von Peruzzi abhängig



Abb. 28. Battista Franco. Grablegung Christi
Lucca, Pinakothek

(vgl. etwa dessen Uffizienzeichnung für den Possesso Leos X., 1513)[1]. Das Ganze verrät eine noch ungezügelte, wuchtige Formkraft, wie

1) Abgebildet im Jahrbuch der Kunsthist. Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 1902/03, S. 10, bei Hermann Egger: Entwürfe Baldassare Peruzzis für den Einzug Karls V. in Rom.

sie auch den reifen, in Rom entstandenen Werken Danieles zugrunde liegt; von der „grandissima, anzi infinita fatica“, die nach Vasari das Charakteristikum der ersten Arbeiten Ricciarellis sein soll, ist gerade hier weniger zu bemerken als in der späteren Zeit des Künstlers.

In den ersten römischen Jahren sucht er wie fast alle aus der jüngeren Generation Anschluss an die Werkstatt Perinos del Vaga und führt in S. Marcello die Cappella del Crocifisso zu Ende, indem er zu dem hl. Markus Perinos den (schon von Perino begonnenen) Johannes Evangelista hinzufügte und die beiden anderen Evangelisten nach seinen eigenen Entwürfen ausführt. Schon in diesen beiden höchst energisch aufgefassten Gestalten äussert sich deutlich der überwiegende Einfluss Michelangelos. Zwar hält sich das kompositionelle Schema noch an die reliefmässige Gestaltungsweise Perinos, aber die plastische Wucht und Bewegungsfülle namentlich des heiligen Lucas entfernt sich von aller raffaellesken Tradition. Die Füllung der zu schmückenden Fläche ist eine ganz andere, ungleich reichere und räumlicher wirkende geworden. Fast drohen die Figuren den Rahmen zu sprengen. Einzelne starke Verkürzungsmotive, wie das linke Bein des Lucas, scheinen sich dem Beschauer entgegenzustrecken. Bald nach der Cappella del Crocifisso (1543) erhält Daniele ebenfalls durch Vermittlung Perinos den Auftrag zu einem Fries im Palazzo Massimi, zu dessen Gegenstand er die Geschichte des Fabius Maximus wählt. Die Einteilung sieht abwechselnd eine Historiette (Abb. 29) und eine stehende, als gemalte Plastik aufgefasste antike Gottheit vor; dazwischen Stukkaturen (Fruchtschnüre in vertikaler Anordnung). So sehr dieses System wieder an Perino erinnert, so deutlich ist doch auch hier in der Behandlung des Nackten, den brillanten Verkürzungen das Studium Michelangelos zu gewahren. Die Komposition hat eine Knappheit und Konzision, die mit Perinos Art wenig gemein hat; der Geist ist nicht zierliche Anmut, sondern lastende Wucht und Strenge. Manche der Szenen bieten auf kleinstem Raum ein Maximum von Plastik und Bewegung.

Der Erfolg, den diese ersten Talentproben Danieles hatten, verschaffte ihm einen selbständigen Auftrag, die Ausmalung der Cappella Orsini in der SS. Trinità dei Monti (1541). Von der überaus reichen Ausschmückung der Kapelle mit Szenen der Legende des heiligen Kreuzes, die uns Vasari genau beschreibt, ist einzig die Hauptdarstellung, das Fresko der K r e u z a b n a h m e, noch erhalten (Abb. 30), auch dieses aber in einem Zustande, der nur über die Komposition eine zuverlässige Meinung gestattet. Diese Kreuzabnahme, die besonders früher den nicht unverdienten Ruf genoss, zu den grossartigsten Schöpfungen der neueren Malerei zu gehören und die auf

Meister wie Rubens einen unverkennbaren Eindruck gemacht hat, soll nach einer in jüngerer Zeit ziemlich allgemein gewordenen Meinung irgendwie auf Zeichnungen Michelangelos zurückgehen. Vasari weiss hiervon freilich noch nichts, obwohl er doch andererseits über die Beziehungen Sebastianos zu Michelangelo so gut unterrichtet ist. Wenn man nun aber die Kreuzabnahme mit den Fabiusgeschichten des Palazzo Massimi vergleicht, so ist es unmöglich, zu übersehen, dass sowohl in der Komposition wie in den Bewegungsmotiven, Draperien usw. die stärksten Berührungspunkte vorhanden sind, mag auch in der Kreuzabnahme entsprechend der grösseren



Abb. 29. Daniele da Volterra, Friesdarstellung aus der Geschichte des Fabius Maximus
Rom, Palazzo Massimi

Aufgabe und den wachsenden Fähigkeiten Danieles ein bedeutender Fortschritt festzustellen sein. Gewiss sollen die stilistischen Beziehungen zu Michelangelo keineswegs geleugnet werden, sie sind aber durchaus nicht so stark, um eine Direktive von dieser Seite her wahrscheinlich zu machen. Eher kann man in der Gesamtdisposition eine gewisse Beziehung zu einem — noch weiterhin zu erwähnenden — Werke des Rosso Fiorentino feststellen. Es ist die für Volterra schon zu Beginn der zwanziger Jahre geschaffene Kreuzabnahme, ein Werk, das auf Daniele in seiner Heimatstadt sicherlich einen starken Eindruck gemacht hatte. Ohne dass irgendein bestimmtes Motiv aus Rossos Bild entlehnt wäre, erweckt doch die ganze Komposition den Anschein, als fusse sie auf jener bedeut

samen Schöpfung[1]). Dabei geht sie über ihr Vorbild in der Grossartigkeit und dem Bewegungsreichtum unendlich hinaus. Figuren wie der beide Arme weit von sich streckende Johannes, wie der den Leichnam Christi an Brust und Schenkel haltende Mann sind den analogen Figuren Rossos ausserordentlich überlegen; auch die so sehr gerühmte hochdramatische Gruppe der Marien und endlich der brillant verkürzte Christus weichen von der etwas starr linearen Konstruktion des Florentiners aufs glücklichste ab. Die gesamte Komposition gibt sich als das selbständige Produkt eines Künstlers zu erkennen, der wohl von Rosso wie von Michelangelo gelernt hat, aber seinen Vorbildern gegenüber eine achtunggebietende Unabhängigkeit bewahrt. Verglichen mit Sebastiano del Piombo ist er entschieden der plastischer denkende, konstruktivere Kopf, deshalb auch befähigter, die Kunst Michelangelos zu begreifen und selbständig zu verarbeiten als der malerisch gewiss feinere Venezianer.

Nach der Kreuzabnahme, die im Schaffen des Künstlers den Höhepunkt bezeichnet, tritt bei ihm in wachsendem Masse das reflektierende Moment hervor; er schwankt zwischen der Malerei und der Skulptur, der er sich immer ausgesprochener zuwendet. Seine Begabung für die Stucktechnik hatte er bereits in der Kapelle der Trinità dei Monti bewiesen; als Perino del Vaga 1547 gestorben war, fiel ihm die Vollendung der Sala Regia zu, d. h. zunächst die Einteilung der Wände durch Stukkaturen. Daniele gab in dieser Wandgliederung eine wahrhaft grandiose Lösung, die über Perinos Kassettendecke an Kühnheit weit hinausragt: sechs grosse von Stukkaturen umrahmte Rechtecke waren für Historien bedeutendster Art bestimmt; über den Türen sechs tabernakelartige Supraporten, auf deren Bekrönungen vollplastische männliche Stuckfiguren lagern. Das Ganze erscheint wie eine gewaltige Steigerung der zuerst in dem Konstantinsaal gegebenen rhythmischen Einteilung; und obwohl die erst später von verschiedenen, ungleich begabten Künstlern ausgeführten Fresken nicht den hier zu stellenden Anforderungen entsprechen, ist der Eindruck doch ein höchst monumentaler.

Ein neuer Auftrag für die Trinità dei Monti führt Daniele wieder auf das Gebiet der Malerei und fordert den Vergleich mit der früher entstandenen Kreuzabnahme geradezu heraus. Liegt es nun an der starken Beteiligung der Schüler (Marco da Siena, Michele Alberti, Giovanni Paolo Rossetti und der Bolognese Pellegrino Tibaldi) oder an einem Rückgang der künstlerischen Inspiration: von den Geschichten des Marienlebens, mit denen diese zweite Kapelle al fresco ausgemalt

[1]) Burckhardt (Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, S. 126) scheint dagegen — merkwürdigerweise — an einen Zusammenhang mit Sodomas stark altertümelnder Kreuzabnahme (Siena, Akademie) zu glauben.



Abb. 30. Daniele da Volterra, Kreuzabnahme. [illegible]
Rom, SS. Trinità de' Monti

ist, reicht keine an die Kreuzabnahme heran. In der eigenhändigen Assunta[1]) der Hauptwand behandelte er, um Raum zu gewinnen, den Altar der Kapelle als das Grab, um das die Apostel versammelt sind, so dass diese seitlich davon unmittelbar über dem Paviment zu stehen kamen — eine Neuerung, die viele Diskussionen hervorrief, im allgemeinen aber — mit Recht — missfiel. Bedeutender als Komposition ist die von Alberti ausgeführte Geschichte des bethlehemitischen Kindermordes[2]) (Abb. 31), in der die grossartige Raumanlage mit dem höchst wirkungsvoll verwandten Treppenmotiv und der Reichtum der plastischen Motive zu rühmen sind. Eine Hauptgruppe (links im Vordergrund) ist an die nicht zur Ausführung gelangte michelangeleske Herkules- und Caccusgruppe angelehnt.

Wie sehr damals Daniele und viele künstlerisch interessierte Zeitgenossen durch Michelangelos Schöpfungen zum Nachdenken über die Grenzen von Malerei und Plastik angeregt wurden, beweist eine eigentümliche Idee des Künstlers: er fertigte das plastische Modell eines Davids an, der dem Goliath das Haupt abschlägt und malte diese Gruppe in zwei verschiedenen Ansichten, derart, dass die Vorderseite der Bildtafel die Gruppe von der einen, die Rückseite von der genau entgegengesetzten Seite zeigt. Das merkwürdige Doppelbild, das heute im Louvre aufbewahrt wird, war gewissermassen als Illustration zu den ästhetischen Betrachtungen des Florentiners Giovanni della Casa gedacht. Es handelte sich dabei um die damals ausserordentlich stark erörterte Frage des Verhältnisses der Malerei zur Plastik. Die ausgesprochene Bevorzugung des plastischen und reinzeichnerischen Elementes gegenüber dem spezifisch malerischen Problem durch die römische und — in noch stärkerem Masse — durch die Florentiner Malerei brachte diese beiden führenden Schulen in einen immer mehr sich zuspitzenden Gegensatz zu der dritten grossen italienischen Schule, der venezianischen. Die künstlerischen Auffassungen traten sich so scharf gegenüber, dass literarische Kontroversen entstanden, bei denen venezianischerseits die unbedingte Überlegenheit der Malerei, florentinischerseits die grössere „Nobiltà" der Skulptur behauptet wurde. Während Paolo Pino 1548 und Lodovico Dolce 1557 vom venezianischen Standpunkt aus für die Bedeutung der Farbe sowie für eine malerische Wiedergabe der Dinge eintraten (man nannte das die „proprietà delle cose"), fertigte der Florentiner Antonio Francesco Doni 1549 im „Dialogo del Disegno" Farbe und malerische Erscheinung als etwas lediglich Akzessorisches ab. Hauptsache sei die

1) Kohlevorzeichnung in den Uffizien (Nr. 203).

2) Eine eigenhändige verkleinerte Wiederholung in Öl auf Holz in den Uffizien aus Volterra stammend.

plastische Modellierung („il Rilievo") und die präzise Zeichnung; daher übertreffe Michelangelo und die seiner Auffassung huldigenden Künstler die den entgegengesetzten Weg einschlagenden Venezianer. Ähnliche Ansichten vertraten andere Florentiner, vor allem Vasari und der ihm nahe befreundete Benedetto Varchi[1].



Abb. 31. Daniele da Volterra (u. M. Alberti). Der bethlehemitische Kindermord (Fresko) Rom, SS. Trinità de Monti

Schon von der Gestaltungsweise im Kreise Raffaels — zumal bei Giulio Romano und Perino del Vaga — muss gesagt werden,

1) Varchi war der Verfasser einer 1540 erschienenen „Lektione [illegible] nella quale si disputa, qual sia più nobile, o la pittura o la scultura". Diesem Traktat waren Briefe von Michelangelo, Bronzino, Benvenuto Cellini, Pontormo und Vasari angefügt, die sich über den Gegenstand zumeist ganz in florentinischem Sinne äussern. — Cfr. Bottari, Raccolta di lettere, Mailand 1822, I, S. 9 und Guhl, Künstlerbriefe, Hrsg. Rosenberg, Berlin 1880, S. 152 f.

dass sie eine überwiegend zeichnerisch-plastische war. Aber erst seitdem die römische Malerei ganz von der Titanengestalt Michelangelos beherrscht wurde, kam sie in einen ähnlich extremen Gegensatz zu der venezianischen Auffassung wie die Florentiner Schule, in der ja das plastische Empfinden von jeher der stilbildende Faktor gewesen war. Erst jetzt wurde in Rom das malerisch Angenehme zugunsten der Reinheit der plastischen Erscheinung bewusst beiseite geschoben, wurde die ruhige Harmonie der Bilderscheinung durch das rücksichtslose Heraushämmern eines jeden einzelnen Bewegungsmotives absichtlich zertrümmert. Sebastianos Altarbilder zeigen nichts als die noch schüchternen ersten Versuche nach dieser Richtung. Sie begnügen sich damit, auf gewisse kompositionell wesentliche Figuren einen starken plastischen Akzent zu legen und glätten selbst hier das Übermass von Erregung durch eine edle Ruhe des Konturs und ein gedämpftes, zurückhaltendes Helldunkel. Daniele da Volterra geht, wie schon die Doppeltafel seines David und Goliath zeigt, von wesentlich anderen Absichten aus: er will die Malerei befähigen, an dreidimensionaler Kraft mit der Skulptur selber zu wetteifern. Diesem Zwecke hat sich alles andere unterzuordnen, vor allem malerische Behandlung und bildmässige Wirkung. Toskaner von reinstem Blut, ist er unendlich befähigter, dem eigensten Kern der Persönlichkeit Michelangelos nahezukommen als sein venezianischer Vorgänger. Interessant ist, wie er dabei vorgeht. Nicht zufrieden mit den dreidimensionalen Anregungen, die ihm die lebende menschliche Gestalt bietet, formt er zuvor nach ihr ein plastisches Modell, an dem er alle Abwandlungen der Oberfläche aufs schärfste herausbilden kann. Erst auf dieser Grundlage macht er sich an die Wiedergabe des natürlich in allen Fällen möglichst kontrapostreichen Motives im Bilde.

Sicherlich ist nicht jedes der — übrigens wirklich sehr seltenen Tafelgemälde Danieles auf die nämliche komplizierte Weise entstanden. Aber die ausserordentliche, rahmensprengende Wucht seiner Bewegungsfiguren und Bewegungsgruppen liesse sich ohne eine direkte Betätigung des Künstlers in der Bildnerei wohl kaum verstehen. Mit grosser Absichtlichkeit führt er die von ihm bevorzugten liegenden oder knienden, sich irgendwie aufstützenden massigen Gestalten schräg bildeinwärts, weil er gewiss ist, so das Maximum an Verkürzungen und Überschneidungen zu erreichen. Besonderen Wert legt er auf die Mitwirkung des Lichtes, das bei ihm folgerichtig nicht malerischen Zwecken dient, sondern ausschliesslich dem Glaubhaftmachen von Überschneidungen und dem Herausheben der plastischen Form. Er verfährt hierin, verglichen etwa mit Giulio Romano und dem späten Raffael, geradezu raffiniert und



Abb. 32. Daniele da Volterra, Heilige Familie
Leipzig, Privatbesitz

mit einem einzigartigen Gefühl für die distanzbildende Kraft einer sorgsamen Helldunkelführung. Darum haben seine Figuren eine manchmal geradezu beängstigende Greifbarkeit; gelegentlich scheinen sie mit ihren abnorm gross gebildeten Extremitäten (charakteristisch die Finger und Zehen mit dem stark gebildeten abgespreizten Daumen bzw. der grossen Zehe!) aus dem Bilde herauszustreben, in anderen Fällen mit dem Kopf auf den Beschauer loszugehen.

Wenn solche Züge, an dem hohen Schönheitsideal des Tafelbildes im Kreise Raffaels gemessen, stilistische Übertreibungen genannt werden müssen, so offenbart sich in Danieles Schaffen doch ohne allen Zweifel eine starke, ausgeprägte Persönlichkeit von bedeutender Wucht und römischer Grösse. Um dies zu verstehen, genügt es eines der bedeutendsten unter seinen religiösen Gemälden, eine als Konzeption ausserordentlich kühne und selbständige heilige Familie (Abb. 32), einerseits mit dem unbedeutenden Santa Conversazione-Schema Perinos, andererseits mit den manieristischen Darstellungen dieser Art aus dem Kreise Bronzinos oder Vasaris zu vergleichen. Daniele hat seine Komposition, deren wohlerwogene kunstvolle Fügung von grösster Sorgfalt zeugt, sicherlich aufs gründlichste vorbereitet und sie, wie er zu tun liebte, mehrmals ausgeführt; das erste Exemplar befindet sich in Leipziger Privatbesitz und eine wenig davon abweichende Version beim Conte d'Elci in Siena. Auf dem zweiten Exemplar wurde der die Komposition sehr glücklich abrundende hl. Joseph des Hauptexemplars fortgelassen und durch das Verlegenheitsmotiv einer Turmmauer wenig glücklich ersetzt; die Heilige erhielt als Attribut ein Schwert, das in die ursprünglich eine Schlange umspannende Linke ohne sinngemässe Umformung der Handbewegung eingefügt wurde[1]. Auffallend ist, wie sehr Daniele, der sonst leicht einer gewissen michelangelesken „Austerità“ verfällt, sich in einer solchen Madonnendarstellung im Ausdruck und in der anmutig bewegten Gruppierung der Raffaeltradition nähert, ja in der Gestalt der Heiligen einen Liebreiz zu erreichen versteht, den man beinahe correggesk nennen würde.

Die wenigen anderen Tafelbilder des Meisters beschränken sich durchweg auf Einzelgestalten oder Zweifigurengruppen ähnlich dem Pariser David. An diesen gemahnt insbesondere die ebenfalls ganz als plastische Gruppe aufgefasste Enthauptung des Täufers in der Turiner Galerie. Für Giovanni della Casa malte Daniele ferner noch laut

1) Eine Abbildung des Sieneser Exemplars bei Corrado Ricci, Volterra (in der Serie „Italia artistica“). — Eine kleine alte Kopie nach dem Hauptexemplar (mit dem hl. Joseph) im Palazzo Reale zu Genua als „Perino del Vaga“, von einer ungewandten Hand ausgeführt und mit allerhand gedankenlosen Zutaten versehen. Augenscheinlich genoss die Komposition besondere Berühmtheit.



Abb. 33. Daniele da Volterra, Johannes der Täufer in der Wüste
München, Alte Pinakothek

Vasari eine Einzelfigur Johannis des Täufers, die wiederum in zwei Versionen vorhanden ist (Galerie des Kapitols und Münchener Pinakothek) und offenbar eine Weiterentwicklung michelangelesker Bewegungsmotive darstellt (Abb. 33)[1]. Eine ausdrucksvolle Gewandfigur ist der wuchtig hingelagerte Prophet Elias in der Wüste beim Conte d'Elci in Siena mit seiner charakteristischen Drehung des Torso und dem machtvoll herausgebrachten Motiv des Greifens beider Arme. Dass vielfigurige Kompositionen weniger Sache des durchaus am einzelnen Körpermotiv haftenden Künstlers waren, dafür bietet der „Moses am Sinai" in der Dresdener Galerie (Abb. 34) ein sprechendes Zeugnis. Wie viele interessante Bewegungen und ausdrucksvolle Einzelheiten, aber welche Zersplitterung in ihrer Gesamtanordnung! Allzu deutlich verraten sich hier die Gefahren, die den Nachfolgern des grossen Florentiners drohen und die Entwicklung nur zu konsequent auf die Bahn des Manierismus drängen.

Danieles letzte Jahre galten in der Hauptsache der Beschäftigung mit der Skulptur, die sich allerdings für ihn als ziemlich spröde erwies. Ausserdem fiel ihm die Ausschmückung einer Kapelle in S. Pietro in Montorio zu, wo er neben einigen farbig sehr harten Historietten der Wölbung das gleichfalls nicht eben erfreuliche Altarbild der Taufe Christi schuf. Die Fresken der Sala Regia, deren Ausführung widrige Umstände immer wieder verzögert hatten, sollten nach Pius' IV. Thronbesteigung (1559) endlich in Angriff genommen werden, aber bevor es dazu kam, starb der Künstler 1566, dem so der Abschluss seines Lebenswerkes durch einen längst ersehnten Auftrag von monumentalster Bedeutung vereitelt wurde.

Von den Schülern Danieles wurde Michele Alberti, der ihm persönlich am nächsten stand, im übrigen aber wenig Bedeutung besitzt, schon genannt. Ein treuer, weit begabterer Fortführer der Kunst Ricciarellis sowohl in der Malerei wie im Stukko war Giulio Mazzoni aus Piacenza, dessen Arbeiten in den Kirchen seiner Vaterstadt nicht mehr erhalten sind, während die in den sechziger Jahren mit Malereien und Stucchi geschmückten Räume des Palazzo Spada in Rom, besonders die Galleria, von seinem dekorativen Können einen recht günstigen Begriff geben (Abb. 35). Selbständiger als beide war Giovanni Paolo Rossetti, ein engerer Landsmann Danieles, der hauptsächlich in seiner Vaterstadt tätig gewesen ist. Zwei schöne Altarbilder von ihm sind in der Galleria comunale von Volterra erhalten: vor allem die 1551 entstandene Pietà aus S. Dalmazio (Abb. 36), deren aus feinen, hellen Tönen zu-

1) Vgl. H. Voss, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4.



Abb. 34. Daniele da Volterra. Moses am Sinai
Dresden, Galerie



Abb. 35. Giulio Mazzoni. Galleria im Palazzo Spada zu Rom

sammengesetzte Harmonie nicht weniger überrascht als der eigentümlich lockere, ja geistreich zu nennende Vortrag. Die Zeichnung ist korrekt und ausdrucksvoll; eine gewisse eher toskanisch als römisch berührende Secchezza entfernt sich ziemlich weit von dem rundlichen Kontur Danieles, während in der vortrefflichen Behandlung der Verkürzungen der Einfluss des Meisters durchaus erkennbar bleibt. In der Wirkung ist die am gleichen Ort aufbewahrte



Abb. 36. Giovanni Paolo Rossetti. Pietà 155[illegible]
Volterra Galleria Comunale

Anbetung des Kindes nicht so günstig; die Qualität der Zeichnung steht hinter der Pietà zurück, und auch in den Bewegungsmotiven der Hirten bleibt vieles erzwungen und reflektiert. Auf Grund dieser beiden Altarbilder dürfte dem Künstler auch eine Sa. Conversazione zuzuweisen sein, die im Louvredepot als Procaccini aufbewahrt wird; die Behandlung der Gelenke und Gewandmotive, das Kolorit und jener eigenartig lockere Vortrag stimmen sehr gut zu der Pietà in Volterra. Wahrscheinlicherweise gehört auch

eine Madonna mit einem weiblichen und einem männlichen Heiligen hierher, die die Galerie des Cenacolo di Foligno in Florenz unter dem Namen des Rosso Fiorentino besitzt (Abb. 37) — ein höchst reizvolles, intimes Bildchen von glücklich ungezwungener Kompo-



Abb. 37. Giovanni Paolo Rossetti (?), Madonna mit Heiligen
Florenz, Cenacolo di Foligno

sition und frischem Kolorit, das von der Herkunft Rossettis aus der Michelangelo-Richtung noch weniger verrät als die oben genannten Werke. Es scheint, dass die Tendenz des Künstlers sich in entgegengesetztem Sinne als bei vielen Zeitgenossen bewegt hat: aus der Michelangelo-Nachahmung zu einem mehr in der toskanischen Tradition wurzelnden, schlichteren Stile.

Den umgekehrten Weg hat Marco del Pino durchlaufen, der nach seiner Heimat meist Marco da Siena genannt wird. Seine frühere Manier, von der wir heute wenig wissen, ging aus



Abb. 38. Marco da Siena. Christi Leichnam von Engeln gestützt
Rom Galerie Borghese

der Schule seiner Vaterstadt hervor, in Rom trat er dann in Beziehung zu Perino del Vaga, als dessen Gehilfen wir ihn anlässlich der römischen Geschichten der Sala del Consiglio der Engelsburg nannten und schliesslich ward er unter der Leitung Danieles einer der treuesten Anhänger der Michelangelo-Richtung. Das Charakteristikum

seines Stiles ist schon in den Fresken der Engelsburg die überaus starke, plastisch wirkende Modellierung; weiterhin kommt die übertriebene Anatomie und die Kontrapostsucht der Michelangelo-Nachahmer hinzu. Ein bezeichnendes Beispiel dieser Art bietet das Fresko der Auferstehung in S. Lucia del Gonfalone, wo die Nebenfiguren durch grelle Bewegungen und outrierte Anatomie den Auferstehenden förmlich zu übertäuben suchen[1]. Ähnlich unerfreulich sein Fresko in der Sala Regia: Kaiser Otto gibt die eroberten Provinzen der Kirche zurück. Eine besondere Eigentümlichkeit seiner Kompositionen ist die Vorliebe für Halbfiguren im Vordergrunde, die, zumeist vom Rücken gesehen und stark bewegt, in ganzfigurige Szenen hineinragen. In solchen Gewohnheiten kündigt sich bei Marco del Pino bereits der beginnende Manierismus an, dem seine späteren Werke einen reichlichen Tribut darbringen.

Im Jahre 1556 (oder 1557) siedelte der Künstler nach Neapel über, wo er bis zu seinem Tode (1588) tätig blieb. Obgleich sehr verschieden in der Sorgfalt der Ausführung, besitzen seine dort entstandenen Werke[2] doch durchweg eine imposante Haltung und einen Reichtum an Verkürzung und Bewegung, der ausserhalb des römisch-florentinischen Gebietes überraschen musste. Allerdings hatte man in Neapel schon durch den Aufenthalt Vasaris von 1544 bis 1545 eine Kostprobe der neuen Manier bekommen, und selbst in den Altarbildern Marcos verrät sich deutlich eine gewisse Nachwirkung des Aretiners. Aber was damals eine vorübergehende Erscheinung geblieben war, wird durch die dauernde Tätigkeit des überaus fruchtbaren Sienesen ein bestimmendes Moment in der eigenen Entwicklung der neapolitanischen Malerei. Möglich auch, dass das sienesisch leichte und lebhafte Temperament, das ihn vor Vasari auszeichnet, dem südlichen Empfinden besonders gut lag.

Am besten ist der Künstler heute im Museo Nazionale und der Kirche S. Severino e Sosio zu studieren. Im Museum zeigt ihn die grosse Beschneidung Christi ganz im Fahrwasser Danieles, während die Anbetung der Hirten (Abb. 39) und die Anbetung der Könige (beides Lieblingsthemen Marcos[3]) die eigentümliche flatternde Unruhe

1) Verwandt und zweifellos ebenfalls von Marco die noch figurenreichere michelangeleske Auferstehung der Galerie Borghese (Nr. 203, Fed. Zuccari genannt). Auch der von Engeln gehaltene Christus im Grabe (Abb. 38), der in der Villa Albani als Taddeo Zuccari gilt, ist eine Arbeit des sienesischen Meisters.

2) Vgl. A. Filangieri di Candida in Napoli Nobilissima VIII, S. 172 ff.

3) Eine sehr bewegte Anbetung der Hirten hat nach ihm z. B. Cornelis Cort gestochen (Le Bl. 32). Es ist ein Hochformat, dessen unteren Bildteil in sehr charakteristischer Weise die von Marco geliebten nur bis zum Oberkörper gegebenen Figuren ausfüllen, die gewissermassen die Beziehung zum Beschauer herstellen. Es folgt ein

des Manieristen verraten. Von den grossen kompositionell bis zur Überladenheit reichen Altargemälden in S. Severino e Sosio ist die ehemals berühmte Anbetung Christi jetzt leider sehr verblichen. Völlig ruiniert durch Übermalung ist die Geburt Mariä. Dagegen erscheint die Anbetung der Könige noch jetzt als eine von Marcos besten Leistungen. In dieser Kapelle rühren auch die reizvollen Historietten der Decke von ihm her. Gut erhalten ist ferner die Assunta, die in der Apostelgruppe ein leidenschaftliches Pathos entfaltet. Ausserhalb von S. Severino sind der 1573 gemalte hl. Thomas



Abb. 39. Marco da Siena, Anbetung der Hirten
Neapel, Museo Nazionale

im Neapeler Dom, der hl. Michael in S. Apostoli, sowie die Verkündigung in S. Giovanni de' Fiorentini als Kirchenbilder von besonderer Bedeutung zu erwähnen. Aber auch für kleinere Städte des italienischen Südens war Marco vielfach tätig. Auf Grund der Signatur können ihm noch zahlreiche Altargemälde zugewiesen werden, durch die er im ganzen Gebiete südlich Roms der einflussreichste Verbreiter der Michelangelo-Richtung geworden ist.

Treppenmotiv als Vermittlung zur Hauptzene, Architekturkulisse und Engelreigen schliessen nach oben ab. — Das ausgeführte Bild befand sich 1906 in der römischen Sammlung Sterbini, in deren Katalog (von Venturi) es als „scuola genovese“ figurierte.



Abb. 40. Jacopino del Conte, Predigt des Täufers (1538), Fresko
Rom, S. Giovanni decollato

Dem Kreise der in ihrem innersten Wesen plastisch empfindenden Künstler gehört auch Jacopino del Conte (1510 bis 1598) an. Er ist gebürtiger Florentiner und soll (wenigstens nach Baglione) ein Schüler des Andrea del Sarto gewesen sein. Seine römischen Werke verraten indessen Einflüsse von ganz anderer Art. Schon seine früheste Arbeit, das um 1535 entstandene Wandbild der Verkündigung des Engels an Zacharias im Oratorium von S. Giovanni decollato, schliesst sich in der vollkommen bildhauerischen Behandlung der Bewegungs- und Gewandmotive den Bestrebungen im Kreise Ricciarellis an. Der Charakter der Komposition selber ist der eines Reliefs; es erinnert sogar in mancher Beziehung an Künstler wie Bandinelli und Ammanati, denen übrigens auch die würdevollen Typen der bärtigen Männer- und Greisenköpfe, sowie



Abb. 41. Jacopino del Conte, Taufe Christi (1541), Fresko
Rom, S. Giovanni decollato

die breiten, pompösen Draperiemotive auffallend ähnlich sehen. Auf diese in ihrer einfachen, edlen Haltung und ungesuchten Monumentalität der Hochrenaissance noch sehr nahestehende Historie folgt in der „Predigt des Täufers" von 1538 (Abb. 40) eine weitaus bewegtere und figurenreichere Szene, in der die Kontraste der Modellierung bedeutend gesteigert, das Detail wesentlich kräftiger behandelt und die Gruppierung viel enger, zusammengepresster geworden ist. Auch das Physiognomische hat eine grössere Entschiedenheit gewonnen; Hände und Arme weisen eine Wucht der Formensprache auf, die von Roheit und Brutalität nicht mehr weit entfernt ist.

Mit der 1541 wieder an der gleichen Stelle gemalten Taufe Christi (Abb. 41) erscheint der plastische Bewegungsinhalt der Figuren bis zu

einem Grade gesteigert, dass man den Eindruck des Unfesten, ja Tänzelnden erhält. Das gilt namentlich von der Gestalt Christi selber und von jener Flussgottkulisse im Vordergrund, die ebenso bezeichnend ist für das Eindringen der mythologischen Welt in das Religiöse wie für das Arbeiten mit michelangelesken Akten als Vordergrundkulissen („Repoussoirs"), das in Rom immer stärker Mode wird. Jacopino del Conte hat sich sichtlich von der allgemeinen Welle der Entwicklung fortreissen lassen; er steht nun auf der gleichen Linie wie Marco da Siena und der anderen Künstler aus der Schule des Daniele da Volterra. Seine Kreuzabnahme, die den Hochaltar des Oratoriums schmückt (Abb. 42), dürfte von Danieles Meisterwerk beeinflusst sein, obwohl sie kompositionell eine recht abweichende Lösung bringt. Was ihr fehlt, ist der durchgreifende dramatische Schwung des Volterraner Meisters, jenes leidenschaftliche Fluten und Wogen des linearen und plastischen Rhythmus, das sich dem Beschauer so unmittelbar mitteilt. Namentlich die Gruppe der vier Frauen zu Füssen des Kreuzes bewahrt eine beinahe symmetrische Tektonik, deren etwas äusserliche Wirkung durch das selbstgefällige Gekräusel der Gewandmotive noch unterstrichen wird. Stärkeren dramatischen Ausdruck besitzt die obere Bildhälfte mit dem herabsinkenden Körper Christi und den ihn umgebenden Bewegungsfiguren.

Dem Hochaltarbild von S. Giovanni decollato steht in mancher Beziehung eine kleine, sehr figurenreiche Darstellung der Kreuzabnahme nahe, die das Pradomuseum (unter dem Namen des Daniele da Volterra) aufbewahrt. Hier ist die sehr erweiterte Hauptgruppe ganz in den Mittelgrund gerückt. Zahlreiches Volk drängt sich um die drei Kreuze; die Gewandmotive der stehenden Pharisäer klingen aufs deutlichste an Jacopinos Johannesfresken an. Ganz vorn, durch eine Raumschicht von der Hauptdarstellung völlig abgetrennt, klagende Frauen um die zusammengebrochene Schmerzensmutter. So sonderbar diese ganze Disposition wirkt, so schön sind manche Einzelmotive, zumal die michelangelesken Bewegungsakte der Schächer und der darum beschäftigten Schergen. Auch unter den klagenden Frauen befindet sich manche fein empfundene Figur.

Es hat den Anschein, als ob Jacopino infolge des Auftretens von Salviati bei der weiteren Ausmalung von S. Giovanni decollato stark zurückgedrängt worden ist. Allerdings ist zuzugeben, dass er dem neuen Rivalen an Schwung und dekorativer Begabung nicht entfernt gewachsen war. Man darf aber wohl annehmen, dass er nicht ohne Kampf von der Stelle gewichen ist, auf der ihm seine ersten Lorbeeren erblüht waren. Ein Zeugnis für Jacopinos Wider-



Abb. 42. Jacopino del Conte Kreuzabnahme
Rom, S. Giovanni decollato

stand gegen den unerwünschten Eindringling könnte in einem Stich von Giulio Bonasone (B. 76) erblickt werden, der die Geburt Johannis des Täufers darstellt und die Bezeichnung „Jacobus Florentinus Inventor" trägt. Aus dem Stil dieses Blattes, das an Jacopinos Johannesbilder, zumal die Predigt des Täufers, in deutlichster Weise anklingt[1]), geht deutlich hervor, dass der von Bonasone gemeinte Jacobus nicht etwa Pontormo ist, an den man bisher dachte, sondern Jacopino del Conte. Nun befindet sich die — an sich sehr seltene — Darstellung der Geburt Johannis gerade unter den Gegenständen, die für den Zyklus von S. Giovanni decollato bestimmt waren; auch das langgestreckte Format des Stiches und die ganze Anlage der in eine Architekturkulisse eingeschlossenen Szene entsprechen genau dem Charakter dieser Freskenserie. Es ist also sehr wahrscheinlich, dass man es hier mit einem nicht zur Ausführung gelangten Konkurrenzentwurfe Jacopinos zu tun hat. An seiner Stelle gelangte dann die Geburt Johannis von Salviati zur Annahme, die das Datum 1551 trägt, ein nicht besonders erfreuliches Spätwerk des Meisters, von dem noch zu reden sein wird. Jacopinos Komposition besitzt den Vorzug einer klareren und dabei reicheren Interpretation des Gegenstandes, nicht minder den der glücklicheren architektonischen Einfassung. Allerdings fehlt ihm durchaus die Wucht und kraftvolle Geschlossenheit seines erfolgreicheren Rivalen.

Von der sonstigen Tätigkeit des Künstlers für römische Kirchen ist wenig erhalten. Eine farbig angenehme, klar disponierte Altartafel ist die Predigt des hl. Remigius in S. Luigi de' Francesi. In der gleichen Kapelle geht, wie der Stil bezeugt, auch das eine Seitenbild auf ihn zurück, auf dem eine Schlacht gegen die Ungläubigen in sehr bildmässig gefälliger Komposition al fresco dargestellt ist. Am tüchtigsten und produktivsten ist er nach Bagliones Zeugnis im Bildnisfach gewesen. Er soll die Päpste von Paul III. bis zu Clemens VIII. porträtiert haben, ebenso auch viele Kardinäle und andere Würdenträger. Bei Betrachtung der in der Tat ausgezeichneten Porträts auf seinen Fresken ergeben sich als hervorstechende Merkmale eine grosse Festigkeit und Kraft der Modellierung, scharf geschnittene, tiefe Schatten, ein intensiv blickendes Auge, überhaupt ein sprechender, lebendiger Ausdruck in den oft angespannt wirkenden Zügen. Leider sind heute nur wenige Bildnisse Jacopinos nachzuweisen. Unter ihnen steht die Halbfigur Michelangelos in der Pariser Sammlung Chaix d'Estanges an erster Stelle, die ohne Zweifel mit dem bei Vasari erwähnten Michelangelo-Porträt Jacopinos

1) Man vergleiche z. B. die Gewandung und Beinhaltung der das neugeborene Kind emporhebenden Frau mit dem Manne auf der Predigt vorn rechts, ferner die mit der Wöchnerin redende Frau mit der Mariengestalt der Kreuzabnahme usw.

identifiziert werden darf.[1]) Das Bild besitzt in der Modellierung der scharf geprägten Züge und — noch auffallender vielleicht — in der knochigen Durchgliederung der Hand des Dargestellten alle charakteristischen Eigentümlichkeiten der bildnismässigen Köpfe seiner Fresken. In der Gesamthaltung liegt eine gewisse Herbheit, doch entbehrt die Auffassung der eigentlichen Grösse. Als Arbeiten des Künstlers dürften ferner auf Grund stilkritischer Merkmale der männliche Kopf des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin (No. 1649) und möglicherweise die in warmem bräunlichen Ton gehaltene Halbfigur eines Jünglings von 20 Jahren (Galerie Corsini, Rom) zu gelten haben. Auch das dem Pontormo zugeschriebene männliche Brustbild der ehemaligen Sammlung Michel in Mainz mit der Inschrift: qual più benigna stella gehört offenbar zu dieser Gruppe, deren Porträtideal mehr Berührungen mit Salviati und Bronzino aufweist als mit dem spezifisch römischen Pathos des Sebastiano del Piombo.

Jacopino del Conte ist erst 1598 in Rom gestorben. Er gehörte mit Salviati, Vasari und manchem von geringerem Schlage zu dem florentinisch-toskanischen Kreise in Rom, steht aber infolge seiner frühen und definitiven Abkehr von Florenz in einem gewissen Gegensatz zu den meisten unter ihnen. Für das monumentale römische Historienbild in der Zeit der michelangeloschen Hochflut hat er durch seine Fresken in S. Giovanni decollato eine nicht unerhebliche Bedeutung erlangt. Später, als diese Periode und mit ihr die Hegemonie der Toskaner ihrem Ende zueilte, trat er als Monumentalmaler ganz in den Hintergrund. Nur als Porträtist behauptete er seine Stellung und hat auf diesem Gebiete in Scipione Gaetano einen Nachfolger herangebildet, der — wie sich Baglione ausdrückt — den Ruhm des Lehrers in der Welt verewigt hat.

Der überwiegende Einfluss Michelangelos, der besonders unter dem Pontifikat Pauls III. (1534 bis 1549) von der gesamten römischen Kunst Besitz ergreift, bedeutet nicht nur einen entscheidenden Einschnitt in formal-künstlerischer Beziehung, sondern darüber hinaus einen durchgreifenden Wechsel in der Gesinnung überhaupt. Es ist kaum möglich zu sagen, wieviel dabei auf das richtunggebende Vorbild eines Einzelnen — und sei er auch ein Genius wie Michelangelo – zurückgeführt werden kann, und bis zu welchem Grade selbst ein

---

1) Das bekanntere Exemplar ist die zweifellos schwächere Replik in den Uffizien. Vgl. Thode, Michelangelo, Bd. V, S. 548, der den Kopf Michelangelos im Kapitolinischen Museum für das Werk Jacopinos hält. Dagegen scheint Steinmann (Die Porträtdarstellungen des Michelangelo, Leipzig 1913) in dem Pariser Exemplar das überlieferte Michelangelobildnis Jacopinos zu sehen, ohne sich allerdings bestimmt für diese Ansicht zu entscheiden.

solcher genialer Einzelner gleichsam als der Exponent von Strömungen und Kräften zu gelten hat, die unlöslich und tief mit dem allgemeinen Weltgeschehen verflochten sind. Sicher ist in jedem Falle, dass jene strenge, ernste religiöse Auffassung, die auf die sorgloseren Zeiten der Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. folgen sollte, durch Werke wie die — unter Michelangelos unmittelbarem Einfluss entstandene — Auferweckung des Lazarus von Sebastiano del Piombo, die Geisselung Christi in S. Pietro in Montorio und andere Schöpfungen solcherart bereits vorbereitet war. Und auch weiterhin hat das Beispiel Michelangelos an der Steigerung des religiösen Ausdrucks nach der Seite der Intensität, des Ernstes und der heftigen Leidenschaftlichkeit einen schlechthin entscheidenden Anteil: das hohe Pathos einer so eminenten Schöpfung wie Danieles Kreuzabnahme legte davon ein unzweideutiges Zeugnis ab.

Das unmittelbare, gefühlsmässige Verhältnis zur Antike, wie es in Raffaels reifstem Schaffen und — in gewisser Weise noch mehr in den Werken des Giulio Romano seine ideale Verwirklichung gefunden hatte, wich nun mehr und mehr einem rein verstandesmässigen Zusammenhang mit den griechisch-römischen Idealen. Es handelt sich bei dieser Erscheinung nicht um eine nur auf dem engeren Gebiet der bildenden Kunst festzustellende Tatsache, sondern um ein allgemeines kulturelles Phänomen, unter dessen Zeichen das Pontifikat Pauls III. in jeder Hinsicht zu stehen scheint. Nicht als ob der mit all seinen Fehlern und Vorzügen innerlich noch fest in der Renaissance wurzelnde Papst schon als Träger ausgesprochen gegenreformatorischer Bestrebungen gelten könnte — aber die Abkehr von dem unbekümmert heidnischen Geiste der Zeit eines Leo X. war doch immerhin ausserordentlich weit gediehen und ward nach aussenhin geflissentlich unterstrichen. Das, was dem als echten Römer empfindenden Farnese-Papst vorschwebte, war eine Verbindung des antiken mit dem christlichen Ideal, wobei den kirchlichen, und speziell den päpstlichen Interessen der klassische Stil, die hohe Form der Antike zugute kommen sollte. Nur wenn der katholische Schriftsteller die Errungenschaften der Humanisten vollkommen in sich aufgenommen und verarbeitet hätte — so war Pauls III. Meinung —, könne er die sich vordrängenden Irrlehren wahrhaft wirksam bekämpfen[1]). Es war aber nicht mehr den Absichten des Papstes gemäss, wenn bei einer solchen Verbindung der christliche Stoff von antiker Symbolik und Mythologie

1) In diesem Sinne ward Erasmus von Rotterdam von Paul III. dringend gebeten, die ihm von Gott verliehenen Geistesgaben zur Verteidigung des Glaubens zu verwenden. Vgl. Pastor, Geschichte der Päpste, V, Freiburg 1909, S. 736.

in jener Weise förmlich aufgesogen wurde, wie es etwa in Sannazaros Gedicht „De partu Virginis“ der Fall gewesen war. Girolamo Vida bot in seiner „Christias“ (1535) das massgebende Beispiel dafür, wie man die schwungvolle, hohe virgilische Form dem christlichen Stoffe dienstbar machen konnte, ohne die strenge christliche Wahrheit der Evangelien durch heidnisches Beiwerk irgendwie zu beeinträchtigen.

In der bildenden Kunst ist die analoge Entwicklung vielleicht mit noch grösserer Bestimmtheit festzustellen. Der gewaltige Abstand der unbekümmerten Phantasiespiele eines Giulio Romano und Perino del Vaga von den herben, kalten Schöpfungen Battista Francos und Daniele Ricciarellis redet eine deutliche Sprache. Aber es ist zugleich zu sagen, dass die puristische Bewegung noch ganz in ihren Anfängen steckt. Immer wieder stellt man auch im Kreise der Michelangelo-Nachfolger Beispiele für das Eindringen antiker Züge in religiöse Darstellungen fest, ganz abgesehen von der ausserordentlich wichtigen Rolle, die ebenfalls gerade in den Schöpfungen dieser Künstler der bewegten nackten menschlichen Figur vorbehalten wurde. In der zweiten Hälfte des Cinquecento dachte man hierüber wesentlich strenger — wollte doch der zelotische Geist Pauls IV. selbst vor einem Werke wie dem Jüngsten Gericht der Cappella Sistina nicht haltmachen!

Die Entwicklungsphase, die etwa mit dem Sacco di Roma beginnt und ungefähr bis zum Auftreten der Zuccari gerechnet werden kann, lässt sich mit Rücksicht auf die Wandlung des künstlerischen Ideals wohl als eine Periode des Übergangs von der auf den Humanismus gegründeten Phase der Hochrenaissance zu dem christlich oder vielmehr im engeren Sinne kirchlich orientierten Kampfzeitalter der Gegenreform bezeichnen. Eingeleitet durch den Nachklang des universalen Raffaelischen Schaffens, konzentriert sich die Periode unter der zwingenden Wucht der von Michelangelo verkündeten plastischen Idee immer einseitiger auf die menschliche Gestalt. In dieser sucht sie jedoch weder das ruhevolle Dasein der Antike noch den musikalischen Rhythmus Raffaels, sondern einzig den Ausdruck leidenschaftlichster Willenserregung, der nur durch höchste körperliche Anspannung erreicht werden konnte. Dass diese einschneidende Veränderung der künstlerischen Ziele dem Erwachen des kirchlichen Kampf- und Offensivgeistes parallel geht, kann nicht verkannt werden. Handelt es sich doch hier wie dort um eine höchst intensive Belebung des Wollens, um das freie Sichauswirkenlassen einer innerlich erzeugten Kraft, die mit grösster Energie nach äusserer Wirkung drängt. Nicht zufällig steht denn auch der Michelangelo des Jüngsten Gerichts und des Cappella

Paolina dem aggressiven, antihäretischen Gedanken der Gegenreform so ausserordentlich nahe.

Es ist nun bei ihm selber wie bei der Schar seiner Nachfolger die *Inbewegungsetzung der menschlichen Figur von innen heraus*, die folgerichtigerweise auf den ganzen Bildaufbau im weiteren Sinne hinübergreift. Man will jetzt nicht so sehr die von Raffael erreichte feinfühlige, geistig-körperliche Verknüpfung der Gestalten untereinander, wie vielmehr die gewaltsame Steigerung des rein plastischen Inhalts jeder einzelnen Figur und eben hierdurch die stärkere Intensität des in ihr konzentrierten Willensvorganges. Diese Tendenz führt notgedrungen in ihrer weiteren Ausbreitung zu jener dem Auge lästigen Gedrängtheit und Wirrheit, welche die Periode des *Manierismus* charakterisiert. Die ersten Künstler, die in Rom Werke von ausgesprochen manieristischer Eigenart geschaffen haben, waren florentinischer oder toskanischer Herkunft eine Tatsache, die für die grundlegende Bedeutung des plastischen Empfindens bei der Herausgestaltung des Manierismus sehr bezeichnend ist.

Um diesen Entwicklungsprozess klarer verfolgen zu können, ist es bei solcher Sachlage zweckmässig, ihn zunächst innerhalb der Florentiner Schule zu beobachten, wo er denn in der Tat den weitaus einfacheren, gradlinigeren Verlauf genommen hat.

ZWEITES BUCH

DER AUSGANG DER FLORENTINER HOCHRENAISSANCE



Kapitel I

Die Lage der Malerei in Florenz um 1520

Ein Vergleich der Aussichten, die sich der allgemeinen kulturellen Entwicklung in Florenz am Ausgang der Renaissance boten, mit der glänzenden Lage in Rom fällt zum entschiedenen Nachteil der toskanischen Metropole aus. Die besten Kräfte des florentinischen Kunstschaffens waren nach Rom abgegeben; was auf universale Bedeutung Anspruch erheben konnte in der toskanischen Kunst, ging in jener allgemeinen „maniera romana" auf, deren massgebende Bedeutung für ganz Italien ebenso fest stand wie die des sprachlichen Ideals Pietro Bembos. In Florenz hatte sich eine grosse politische und kulturelle Umformung vollzogen, die gerade in den entscheidenden ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts eine ungünstige Verschiebung der kulturellen Bedingungen verursachte: der Übergang von der Stadtrepublik zur Tyrannis und dann zur Monarchie. Vom Beginn des grossen künstlerischen Aufschwunges in Italien an war es die einzelne freie Kommune gewesen, auf deren politischer und wirtschaftlicher Kraft alles Neue aufgebaut war, am deutlichsten gerade in Florenz. Dass sich aus der Reihe der führenden Geschlechter, die das künstlerische Schaffen patronisierten, im Laufe des XV. Jahrhunderts fast überall einzelne Familien mit fürstlichen Ansprüchen heraushoben, geschah im Sinne jener Zentralisierung, die im Wesen aller Entwicklung begründet ist. Eine Gefahr für die weitere freie Entfaltung der Kunst war zunächst darin nicht zu erkennen. Im Gegenteil: durch den Ehrgeiz und die grösseren Mittel dieser aufstrebenden Familien nahm die Kunstpflege noch grossartigere und ausgedehntere Formen an. Aber aus dem bürgerlichen Ideal wurde allmählich ein aristokratisches; die voll erblühte Pflanze entfremdete sich unmerklich dem Boden, aus dem sie ihre beste Nahrung gezogen hatte. Angewiesen auf die Gunst eines Einzelnen oder eines kleinen Kreises, büsste das künstlerische Schaffen seine volle Natürlichkeit und Freiheit ein; es verlor den Zusammenhang mit den keimbildenden Säften des Volkstums.

In Rom hatte sich für den mehr und mehr von der Kunstpflege zurücktretenden Kreis des mittleren Bürgertums ein Ersatz gebildet in jener Elite der italienischen Geisteskultur, die sich um den päpstlichen Thron scharte als den einzigen Fürstensitz, der auch ausser-

halb Italiens Autorität und Gewicht besass. In der toskanischen Hauptstadt wirkte wohl eine Anzahl hochgebildeter Männer, die den Künsten zugetan waren, aber ihr Bemühen blieb vereinzelt und zusammenhangslos, während in Rom das Papsttum durch die feinen Verästelungen des Nepotismus und der Hierarchie auch das private Mäzenatentum in seine Zwecke einbezog. Bis nach Florenz dehnte sich der künstlerische Einfluss der Renaissancepäpste aus, als der Kardinal Giovanni de' Medici unter dem Namen Leo X. den Stuhl Petri bestieg (1513) und die ehrgeizige Familie anfing in ihrer Florentiner Stellung nur eine Sekundogenitur des glanzvollen mediceischen Papsttums zu erblicken. Unter Clemens VII. verschärfte sich diese Tendenz noch; nunmehr trugen auch die Medici, denen die quattrocentistische Kunst so viel verdankte, lediglich dazu bei, ihre Heimat auf den Rang einer von Rom abhängigen, mit ihrem reichen Talent tributpflichtigen Provinzstadt herabzudrücken.

Als nach den politischen Wirren vom Beginn des XVI. Jahrhunderts bis zur Thronbesteigung Cosimos I. (1537) wieder eine kraftvolle Hand ans Ruder kam, die die Fähigkeit besass, den monarchischen Gedanken organisatorisch zu verwirklichen, zeigte es sich, dass Florenz mit der römischen Kunstentwicklung bereits unlöslich verknüpft war. Grosse zusammenhängende Aufgaben wurden den Künstlern wieder gestellt, die Ausschmückung des Palazzo Vecchio, die Folge der grossen Altäre in S. Croce und S. Maria Novella — aber gelöst wurden sie auf Grund der Errungenschaften der neuen römischen Malerei, obgleich die Beteiligten Florentiner waren. Eine straffe, einheitliche Leitung hielt alle zusammen, drängte das Individuelle, Eigene zurück, genau wie in der Verwaltung des Landes, die nun ganz in zentralistischem Sinne, unter Ausschaltung der bisherigen bunten Vielgestaltigkeit, geregelt wurde. Cosimo wusste als eine geborene Herrschernatur unter seinen Untertanen bald die für sein System richtigen Männer zu entdecken; so fand er denn auch in Giorgio Vasari ganz die Persönlichkeit, die es verstand, grosse Aufgaben in seinem Sinne zu bewältigen. Nicht die Vorzüglichkeit der einzelnen Leistung war es, auf die es ankam, sondern das Ganze, das durch imposante Erscheinung, Grössenverhältnisse und Einheitlichkeit möglichst repräsentativ zu wirken hatte: die Kunst als politischer Faktor, als notwendiges Glied in dem Aufbau des neuen Staates.

Die Malerei der Hochrenaissance in Florenz geht aus der Überlieferung des Quattrocento ohne gewaltsamen Umsturz hervor. Von alters her war die Bürgerschaft wahrhaft religiös gesinnt, von einer Religiosität, die sich in den Zuwendungen an Kirchen und Klöster,

oft auch in praktischen Leistungen, Stiftungen für soziale Zwecke, gemeinnützigen Diensten in Genossenschaften usw. äusserte. Zu gleicher Zeit bildeten diese Organisationen Sammelpunkte aller derer, denen die Aufrechterhaltung des republikanischen, freiheitlichen Geistes am Herzen lag, ihre Kunstpflege galt der Fortführung der guten einheimischen Tradition. So lange ihr Einfluss währte, den ein Herrscher wie Cosimo bald als unbequem erkennen und bekämpfen musste, lag die Tradition der religiösen Kunst in sicheren Händen. Es ist nicht zufällig, dass die massgebende Erscheinung in der Florentiner Malerei zu Beginn der Hochrenaissance, Fra Bartolommeo, eine tief religiöse Natur war. So geschah denn der entscheidende Schritt zum neuen künstlerischen Ideal ohne einen völligen Bruch mit der Überlieferung. Während die Ökonomie der Bildkompositionen Fra Bartolommeos in den Rahmen der neuen Zeit gehört, ja den Ausgangspunkt für Raffael bildet, bleibt er in dem Verzicht auf dramatische Belebung, in der Beschränkung auf das ruhige Nebeneinander der Santa Conversazione der Fortbilder des älteren kirchlichen Stiles, in vielem einem Perugino unmittelbar zu vergleichen. Auf das in Rom so wichtige Gebiet des Mythologischen und der antiken Historie einzugehen verbot dem mönchischen Maler seine Überzeugung. Aber auch das religiöse Geschichtsbild hat er nicht behandelt, ein Zeichen seiner mehr kontemplativen Anlage, die sich nur in manchen weihevollen Einzelfiguren wie dem Auferstandenen im Palazzo Pitti (1517) über den Ausdruck feierlicher Grösse hinaus zu eindringlichem Pathos steigert.

Für die moderne deutsche Auffassung der römischen und florentinischen Hochrenaissance haben Burckhardt und Wölfflin eine Synthese geschaffen, die den ganzen Inhalt dieser bedeutenden Periode als ein Einheitliches, Zukunftloses, „Klassisches“ zusammenfasst. Die entwicklungsgeschichtliche Darstellung ist einer solchen weitgehenden Abrundung gegenüber naturgemäss zurückhaltend. Ihr muss es darauf ankommen, gerade das Transitorische zu erfassen, das Fliessende in dem scheinbar Stillstehenden wahrzunehmen. Bei der römischen Hochrenaissance ist dies leichter, drängt sich doch der Gärungs- und Neubildungsprozess unmittelbar der künstlerischen Betrachtung auf. Anders in Florenz, wo die Entwicklung einige Lustren hindurch nahezu stillezustehen scheint und dadurch alle jene Momente ruhig ausreifen lässt, die den Inhalt einer in sich vollendeten Kunst ausmachen. Aber neben der Erscheinung eines Fra Bartolommeo, die am abgeschlossensten das Ideal der „klassischen Kunst“ verkörpert, steht doch auch eine Gestalt, die in gewisser Weise in die Zukunft hinüberweist, Andrea del Sarto. Man darf von ihm sagen, dass er in doppelter Weise bedeutsam für die spätere Entwicklung in

Florenz geworden ist: als Parallelerscheinung zu den grossen Neuerern in Rom wie als echter Sohn seiner Heimat, deren Eigenart er getreu bewahrt. Ihm ist es zu verdanken, dass nicht die sterile Nachahmung des Mönches von S. Marco Florenz schon früh von jedem Anteil am allgemeinen Fortschritt abgeschnitten hat. Das dramatische Moment, die Einheit der Handlung und die lebendige, überzeugende Beziehung der Figuren zueinander bleiben nun nicht länger das ausschliessliche Vorrecht der römischen Schule. Über die von Fra Bartolommeo erreichte Kontrastierung der einzelnen Charaktere gelangt Andrea in dem „Disput über die hl. Trinität" (Palazzo Pitti) zu einer Szene von eminenter dramatischer Wirksamkeit, ja, er gestaltet hier einen nicht nur in Florenz neuen Typus des Altarbildes, der allen Späteren überraschend modern vorkommen musste und nicht umsonst von Vasari mit nachbildender Kunst des Wortes aufs höchste gepriesen wurde (Abb. 43). Auch das Thema der Madonna mit Heiligen wird in dem Bild von 1524 (Pal. Pitti) zu wirklicher szenischer Einheitlichkeit und lebendiger Wirkung gesteigert. Auf dem Gemälde des Berliner Museums gewahrt man sogar den Versuch, durch das Treppenmotiv und die nur bis zur Körpermitte gegebenen Heiligen ganz vorn eine Art Wirklichkeitsillusion herzustellen, den Beschauer mit der vorgetäuschten Räumlichkeit des Bildes überzeugend zu verbinden.

Solchen illusionistischen Bestrebungen dient auch das vielgerühmte Helldunkel Andreas, das mit seinen weichen Schattierungen die harte Florentiner Koloristik glücklich mildert, in der Hauptsache aber die Aufgabe hat, die Körper in grosse Massen zu gliedern, die scharfen linealen Konturen plastisch zu ergänzen und zu entlasten. Allerdings ist Andrea den meisten seiner Landsleute durch seinen Sinn für das farbig Angenehme und für malerische Harmonie unendlich überlegen, aber mit den Venezianern verglichen wirken auch seine Werke bunt und koloristisch willkürlich. Überdies darf man niemals nach der Motivierung der tiefen Dunkelheiten und plötzlichen Lichter in seinen Kompositionen fragen: er bleibt der zeichnerisch denkende Toskaner, der mit diesen Hilfsmitteln die von Michelangelo gewonnene Plastizität zu erhöhen sucht und im Sinne der neuen Zeit alle seine Wirkungen durch Kontraste jeder Art unterstützt.

Wo die Grenzen der Begabung Andreas bei der Bewältigung monumentaler Aufgaben liegen, verrät die in zwei Fassungen vorhandene „Assunta" im Palazzo Pitti. Sie sind da zu suchen, wo das eigenste Bereich der römischen Kunst beginnt. Der Florentiner wirkt am bedeutendsten, wenn er jene Einfachheit wahrt, die der durch das römische Vorurteil beeinflusste Vasari an Andrea als

Befangenheit kritisiert. Er versagt, wenn mit den Dimensionen die Zahl der Figuren und das religiöse Pathos wächst. Weder an die dem Thema nach verwandte Transfiguration Raffaels noch auch an Tizians (ebenfalls früher entstandene) Assunta darf man vor den beiden Gemälden des Palazzo Pitti denken. Auch ohne jene erscheint Andreas Leistung kleinlich in der Gesamthaltung, zersplittert im Aufbau, niedrig gegriffen in Gebärden und Empfindung, von einer gesuchten Eleganz rein weltlicher Art. Es fehlt der grosse Schwung histori-



Abb. 43. Andrea del Sarto, Disput über die hl. Trinität
Florenz, Palazzo Pitti

schen Geschehens, von dem seit den Fresken der Stanzen Raffaels Schöpfungen getragen werden, es fehlt aber auch die architektonische Haltung jener Werke, eine Qualität, die nur da gewonnen werden konnte, wo in der Baukunst und den Schwesterkünsten aus dem vollen geschaffen werden konnte.

In der Tat war eine solche universelle Schulung im damaligen Italien nur an einer Stelle zu erlangen. Die Frage ist müssig, ob Andrea sich an den grossen Aufgaben der päpstlichen Metropole zu einem anderen umgebildet haben würde; wie wir ihn kennen, war er jedenfalls nur in seiner Heimat denkbar. Innerhalb der engeren

Grenzen, in denen sich hier das monumentale Schaffen hielt, hat er das Grösste geleistet. Seine Fresken in der Annunziatenvorhalle sind das Festlichste, Heiterste, was die Florentiner Freskenmalerei der Epoche hervorgebracht hat; allein trotz der reifen Kompositionskunst und der grossen Haltung, die namentlich in den spätesten von ihnen herrscht, verleugnen sie keineswegs das Erbe der naiven, gegenwartsfreudigen Erzählerkunst eines Ghirlandajo. Die cinquecentistische Bereicherung der Mittel, insonderheit die freie Herrschaft über den menschlichen Körper, seine Gelenke, über Verkürzungen, Überschneidungen usw. ist naturgemäss der Lebhaftigkeit und unmittelbaren Gegenwärtigkeit des Geschehens sehr zugute gekommen. In Rom allerdings würde man die unbekümmerte Munterkeit auf dem Glanzstück des gesamten Zyklus, der Geburt Mariä, als unwürdig der Freskomalerei, noch dazu bei einem religiösen Vorwurf, kritisiert haben; und in der Tat besitzt Andrea im Historienbilde nicht das sonore raffaelleske Pathos, sondern den leichten Ton des Novellisten florentinischer Prägung. Aber sein Beruf zum Erzähler biblischer Geschichten bleibt da von jedem Einwand frei, wo er sich einer intimeren Gattung zuwendet wie in den als Grisaillefresken ausgeführten Historietten des Scalzo. Aufgabe und künstlerische Mittel erscheinen da in höchstem Masse konform; das anmutige Höfchen wird durch die ruhige, farbig einheitliche Ausmalung der Wände mit Andreas Johannesgeschichten aufs angenehmste belebt. Es ist, mit römischen Verhältnissen verglichen, ein sehr bescheidener Versuch, die Malerei mit der Architektur zu einheitlicher Wirkung zu verschmelzen, beide zueinander zu stimmen, aber er ist restlos geglückt, weil er der Art von Andreas Begabung vollkommen entsprach. Das plastische Element, das in einem solchen Ensemble nicht fehlen durfte, ist durch die vier allegorischen Figuren in Nischen gegeben, die Statuen vortäuschen (die „Justitia" sogar unter direkter Anlehnung an eine Statue Sansovinos in S. Maria del Popolo). Entsprechend wären die Bilder aus der Johanneslegende eigentlich als gemalte Reliefs aufzufassen — allerdings noch nicht mit der Absicht wirklicher Illusion, wie es Spätere oft versucht haben, sondern mit der vollen Freiheit eines geistreichen künstlerischen Spiels. Immerhin wahren die meisten von ihnen, wenn nicht in den Einzelheiten, so doch in der Gesamtanlage, den Charakter des Reliefs.

Auch die Scalzofresken entstammen verschiedenen Perioden von Andreas Schaffen. Die frühen, wie die Taufe Christi, haben in der schwächlichen Füllung des Raumes durch die Figuren noch sehr viel Quattrocentistisches, in den späteren steigert sich die Geschlossenheit der Komposition und die Kontrastwirkung der

plastisch aufgefassten und durchgebildeten Gestalten ganz gewaltig. Überall ist das Beiwerk zurückgedrängt, die architektonischen Kulissen beschränken sich auf das Notwendige; Landschaftliches enthalten nur die drei frühesten Szenen. Bekannt ist das enge Verhältnis dieser Fresken zu Dürer, an den sich Andrea mehrfach angelehnt hat. Für die Historie kleinen Stiles konnte er in der Tat kein besseres Vorbild finden als die Passionszyklen und die sonstigen graphischen Darstellungen der biblischen Geschichte, die damals von Nürnberg aus ihren Weg bis nach Florenz und weiter nahmen. Es besteht sogar eine innere Verwandtschaft zwischen der Erzählungsweise der beiden Künstler. Andreas Josephsgeschichten im Palazzo Pitti und andere derartige Bildchen illustrativen Inhalts beweisen es deutlich. Im Gegensatz zu Rom herrscht in ihnen eine rein bürgerliche Atmosphäre, ein Streben nach einfacher Natürlichkeit in Bewegung und Ausdruck, keinerlei Pose, und dabei eine naive Freude am bunten Reichtum der Welt, in Menschen, Tieren, Kostümen, Gebäuden und Landschaften. Kein Wunder, dass eine solche Künstlernatur sich zu Dürers Graphik hingezogen fühlte, die ja ebenso wie das Fabuliertalent des Florentiners einen gutbürgerlichen und volkstümlichen Charakter hat.

Wenn von dem Historienmaler Andrea die Rede ist, kann die einzige Darstellung nicht übergangen werden, die der antiken Geschichte entnommen ist: die Entrichtung des Tributs an Cäsar in der Villa Poggio a Caiano. Der Gedanke, den durch ein riesiges Tonnengewölbe zu bedeutender Wirkung gesteigerten Salone mit Fresken und Stukkaturen dekorieren zu lassen, verleugnet nicht den römischen Ursprung: Leo X. war es, der den Auftrag erteilt hatte, dessen Ausführung im Sinne des Papstes von Ottaviano de' Medici überwacht wurde. Im höchsten Masse unrömisch ist aber die Art, wie Andrea seine Sache angefasst hat. Nur der Gedanke an die bunte Mannigfaltigkeit, die er bei der Überbringung des Tributs an Cäsar zeigen durfte, scheint ihn bei seiner Schöpfung beherrscht zu haben, nicht aber die Erwägung, dass ein Akt der Huldigung darzustellen war, der vor allem eine eindrucksvolle Heraushebung der Hauptfigur erforderlich machte. Man hat die grösste Mühe, den siegreichen Feldherrn herauszufinden, der in einer gedrückten Haltung, überwuchert von gleichgültigen Figuren, in der Mitte hockt. Das Motiv des grossen Bogens, das an sich pompös erfunden ist, steht in schreiendem Missverhältnis zu der Hauptfigur, die doch durch die Architektur gehoben, nicht erdrückt werden sollte. Die Gestalten der Huldigenden sind in Haltung und Ausdruck von matter Wirkung, ihre Anordnung ist so zerstreut, dass nicht der Eindruck eines Zuges, sondern der eines regellosen Durch-

einanders entsteht[1]). Ein Motiv beeinträchtigt das andere, und der Erfolg des Ganzen ist Unübersichtlichkeit, Unruhe und Zerrissenheit. Andrea hat den schlagenden Beweis erbracht, dass seine Erzählerkunst gegenüber der grossen antiken Historie nicht ausreicht. Die Technik des Florentiner Novellisten scheitert mit ihrer Geschwätzigkeit an der epischen Grösse römischer Geschichte.

Über dem grossgedachten Unternehmen von Poggio a Caiano hat überhaupt kein glücklicher Stern gewaltet. Franciabigio, der auch in der Annunziatenvorhalle und im Scalzo als Konkurrent Andreas aufgetreten war, erreichte den Stil des Historienbildes nicht einmal von ferne. Sein Schaffen steht überhaupt ganz unter dem Einfluss des so ungleich begabteren Rivalen. Besser ist es um den Anteil Pontormos bestellt, von dem noch die Rede sein wird. Der Absicht des Auftraggebers freilich entsprach er mit seiner eigenartigen Grüblernatur wohl am wenigsten von allen; er gestaltete den Auftrag ganz nach seinem persönlichen Gutdünken. Merkwürdig, wie zögernd und unlustig der sonst so leicht produzierende Andrea del Sarto sich bei dem bedeutendsten und ehrenvollsten Unternehmen, mit dem er überhaupt betraut worden ist, gezeigt hat! Es ist, als hätte er hier die Grenzen seiner Begabung, ohne sich ihrer wohl scharf bewusst zu sein, instinktiv geahnt. Und wie spielend sicher und zwingend weiss er dabei zu gestalten, wo es sich um ein leicht übersehbares Ganze handelt! Zweifellos ist sein Einfluss in Tafelbildern kleineren Formats am wirksamsten und dauerndsten gewesen. Jene wenigen Altarbilder, von der Madonna delle Arpie und der „Disputa" an bis zu der „Assunta", so bedeutend sie als monumentale Schöpfungen aus der gesamten Florentiner Produktion hervortraten, verschwanden doch als befangene Ansätze aus dem Gedächtnis der Menge, sobald die Kenntnis des Raffaelschen Stiles allgemein wurde. Persönlich und von echt florentinischer Eigenart belebt, konnten Andreas Madonnen und heilige Familien niemals in Vergessenheit geraten. Sie kamen in immer neuen lebensprühenden Fassungen, ausserdem in Kopien und Varianten von Nachahmern unter die Leute und entsprachen in der Lebendigkeit der Bewegungen, der reichen Behandlung der Gelenke und Kontraposte, der dekorativen Wirkung des Gewandwurfes den fortschrittlichen Neigungen der jüngeren Generation. Was aber besondere Bewunderung fand, war die knäuelartige Durchdringung der Gruppen, die schon durchaus dem bildhauerischen Ideal Michelangelos

1) Die Gruppe rechts im Vordergrunde, beginnend mit dem Knaben auf der Stufe, ist von Alessandro Allori, der erst 1582 die Ausschmückung des Saales vollendet hat. Die Gestalt am Rande rechts hat Allori der „Überbringung des Hauptes Johannis" (im Scalzo) entnommen.



Abb. 44. Andrea del Sarto, Entrichtung des Tributs an Cäsar (Fresko)
Villa Poggio a Caiano bei Florenz

entsprach und mit der durchsichtigen Kompositionsweise analoger Bilder Raffaels wenig gemein hatte. Der brillante Eindruck wurde nicht wenig unterstützt durch das satte Helldunkel, das wirkungsvolle Heraustreten der Glieder und Faltenbausche aus dem tiefen Grunde, wie es in diesem Masse auch auf den späteren Madonnenbildern Raffaels nicht zu finden war.

Wesentliche neue Momente treten bei keinem der unmittelbaren Fortsetzer Andreas zutage. Domenico Puligo stammt seiner ursprünglichen Schulung nach aus dem Kreise des Ridolfo Ghirlandajo, der die quattrocentistische Tradition mit Erfolg bis tief ins Cinquecento weitergeführt hat. Von Andrea, den er ehrfürchtig bewunderte und der ihn durch künstlerischen Ratschlag und sogar mit Zeichnungen vielfach unterstützte, hat er das feine Sfumato seiner Bilder, das nicht selten eine dürftige und fehlerhafte Anschauung der Form verdecken möchte. Zahlreich sind seine heiligen Familien, die in bestem Fall wie ein schwächerer Abglanz jener seines Vorbildes erscheinen[1]). Besonders geschätzt war Puligo als Bildnismaler. Auf diesem Gebiet hatte sich Andrea nur gelegentlich betätigt. Eine typische Gestaltungsweise hatte sich darum bei ihm nicht ausgebildet, sondern jede einzelne Persönlichkeit wurde von ihm in besonderer Weise angefasst. Das strengschöne Selbstporträt im Pitti (Wiederholung in den Uffizien), das im Ausdruck bezaubernde und so völlig unkonventionelle Bildnis seiner Frau Lucrezia del Fede in den Uffizien und die eindringliche, von hohem künstlerischen Schöpferwillen beseelte Figur des „Bildhauers“ in der Londoner Galerie verraten keinen „geborenen“ Porträtisten, aber einen unvergleichlichen Gestalter adligen Menschentums. Anders Puligo, dem gerade das Typisierende des Bildnisses liegt. Die von Vasari besonders gerühmte Halbfigur des Monsignore Piero Carnesecchi (Palazzo Pitti) galt lange als Werk Sartos, ebenso einige vorzügliche Bildnisse in Panshanger, unter denen man im besonderen die (wiederum bei Vasari zitierte) Kurtisane Barbara Fiorentina herausgefunden hat. Keines dieser Werke hat entfernt die freie Natürlichkeit und grosse Menschlichkeit der genannten Schöpfungen Andreas, aber alle besitzen jene gewisse Pose, die der Konvention der Zeit entspricht und darum dem fachmässigen Porträtisten als eine Hauptsache erscheint. Dass sie ausserdem, wie Vasari hervorhebt, sich durch besondere Ähnlichkeit auszeichnen, ist ohne weiteres zu glauben, obwohl die weichliche Helldunkelmanier

1) Beispiele u. a. im Palazzo Pitti (vier derartige Kompositionen), in der Galerie Corsini, der Galerie Borghese; hier auch eine in der malerischen Ausführung schwache, aber schön rhythmisierte nackte Venus in ganzer Figur, die bisher meist als Werk Franciabigios galt, indessen von der Hand Puligos herrühren dürfte.

Puligos eine markante Wiedergabe der Gesichtszüge eigentlich ausschliesst.

Von Andrea del Sarto entscheidend beeinflusst erscheint uns auch Francesco Ubertini, gen. Bacchiacca, dessen Hauptbedeutung indes auf dem Gebiet der kleinen dekorativen Gattung liegt.



Abb. 45. Bacchiacca, Enthauptung Johannis des Täufers
Berlin. Kaiser Friedrich-Museum

Es gibt von ihm eine Anzahl heiliger Familien[1]), in denen er Andreas Wege mit noch geringerem Talente weiterzugehen sucht als Puligo. In ihnen herrscht eine harte, stechende Buntheit, wogegen

1) Vgl. Poggi, D'una Madonna del Bacchiacca etc., in den Monatsheften für Kunstwissenschaft I, S. 275 (heilige Familien in Asolo Veneto und in Florentiner Privatbesitz).

das Karnat einen unerfreulich kalten, blassen Ton besitzt. Besonders unangenehm und manieriert ist der Typus seiner weiblichen Köpfe, deren spitze Nase und schwere Augenlider ein leicht erkennbares Kennzeichen des Künstlers bilden. Auch die Zeichnung der Hände, die Behandlung des Gewandes, der Haare u. a. sind voller manierierter Sonderbarkeiten. Einen viel reineren Eindruck bieten jene kleinfigurigen Geschichten, deren Prototyp die Josephslegenden Sartos sind. Hier, wo die mangelhafte Form und das schwache Kompositionstalent nicht so sehr stört, überrascht Bacchiacca durch amüsante Erzählergabe und allerhand bizarre Einfälle. Gute Beispiele sind die beiden wohl als Truhenschmuck gedachten Stücke der Berliner und Dresdner Galerie, ersteres mit einer figurenreichen Taufe Christi in reicher Landschaft, letzteres mit der Darstellung des „Leichenschiessens“. Dem Vorgange Andreas folgend benutzt auch Bacchiacca zur Bereicherung seiner biblischen Geschichten nordische Stiche, in dem Berliner Bild z. B. den „Verlorenen Sohn“ des Lucas van Leiden. Der grösseren Enthauptung Johannis des Täufers (ebenfalls in Berlin), die für die im damaligen Florenz noch mögliche naiv-harmlose Interpretation eines hochdramatischen Gegenstandes ungemein bezeichnend ist (Abb. 45), liegt gleich dem bekannten Fresko Sartos im Scalzo Dürers Holzschnitt von 1510 (B. 125) zugrunde[1]).

Eine seiner Begabung ganz besonders gut entsprechende Aufgabe fand Bacchiacca in der Folge von Wandteppichen mit Monatsdarstellungen, für die er die Zeichnungen geliefert hat. Je zwei, drei und vier Monate sind hier in geistreicher dekorativer Umrahmung zu Gruppen zusammengefasst und charakterisieren mit einer amüsanten Fülle von Einzelbeobachtung die ländlichen Tätigkeiten der betreffenden Jahreszeit. Die um 1550 in Cosimos Manufaktur gewebten Teppiche sind auch technisch hervorragend gediegene Leistungen; sie gehören heute zu den Hauptzierden der Florentiner Galleria degli Arazzi und stehen mit am Anfang der stattlichen Reihe vortrefflicher Wandteppiche, zu denen die besten einheimischen Maler des reiferen Cinquecento die Entwürfe geliefert haben.

1) Vgl. D. v. Hadeln im Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1908, Heft 4.

Kapitel II

Jacopo Pontormo

Der einzige Fortsetzer Andreas del Sarto, dessen Schaffen volle Selbständigkeit und bedeutsamen Einfluss auf die gesamte Florentiner Entwicklung erlangt hat, ist Jacopo Carrucci, nach seinem Geburtsort (bei Empoli) Pontormo genannt. 1494 geboren, wird er schon 1510 Gehilfe des wenig älteren Andrea und arbeitet an verschiedenen seiner Werke mit. Die Eleganz und Straffheit der Zeichnung seines Lehrers beeinflussen ihn ebenso nachhaltig wie das Kolorit, das seiner eigenen malerischen Begabung den richtigen Weg weist. Nach dem heute so gut wie verlorenen dekorativen Fresko an der Annunziatenfassade (Papstwappen mit zwei Figuren, 1513—14) enthüllt uns eine hochpathetisch aufgefasste Veronika mit dem Schweisstuch von 1515 (Freskobild in der Papstkapelle von S. Maria Novella) das frühreife Talent Pontormos, das namentlich in der verblüffenden Kühnheit der Farbe schon eine starke persönliche Prägung aufweist. Die ein Jahr später vollendete Heimsuchung des Annunziatenvorhofes (Abb. 46) gibt ihm Gelegenheit, neben dem Lehrer an vielbesuchter Stelle mit einer biblischen Historie grossen Stiles hervorzutreten. Das Experiment gelingt überraschend gut: der Schüler erscheint neben dem Meister nicht nur als selbständige, gereifte Individualität, sondern als ein glücklicher Neuerer von überzeugender Kraft. Schon durch die im Verhältnis zum Raum gesteigerte Grösse der Figuren lässt Pontormo die älteren Fresken Andreas gewissermassen zierlich und fast zaghaft erscheinen. Wo dort noch alles Figürliche in genauer, tektonischer Symmetrie aufgebaut war, ist hier ein Wogen der Komposition, ein Fluten, das die Figuren in kühnem Ineinandergreifen zu einer plastischen Gruppe eint. Auch die Farben, bei Andrea lauter schöne einzelne, konzertierende Klänge mit der neutralen grauen Architektur als ruhiger Begleitung, gewinnen orchestrale Fülle und Rundung, unterstützen durch eine pompöse Instrumentation die machtvollen Rhythmen der Komposition. Das Architektonische, das in Sartos Fresko von 1510 noch etwas Kulissenhaftes hatte und für sich gedacht schien, ist mit voller Wirkung in das Figürliche einbezogen. Pontormo bleibt zwar bei dem Zentralschema, modelliert aber die Architektur mit der gleichen Gewalt wie das Figürliche durch. Die Hauptgruppe wird von einer

Apsis umspannt, die sich an den Seiten kräftig vorwölbt und mit zwei Eckpfeilern vorne abschliesst. Nach dem Mittelgrund, dem Zentrum des dramatischen Vorganges, führt eine mit grösster Energie betonte Folge von Stufen hinan, den Zuschauer räumlich mit der Szene verbindend und durch geschickte Perspektivwirkung die unmittelbare Wirklichkeitsillusion bedeutend erhöhend. Auch die Ausmasse der Architektur sind gegen Andrea erheblich gesteigert, und



Abb. 40. Jacopo Pontormo, Heimsuchung. Fresko, ohne den oberen Abschluss
Florenz, SS. Annunziata

so stehen denn Menschen und Raum jetzt in einem ganz neuen, dramatisch gefärbten Verhältnis. Eine Formulierung des Historienbildes der reifen Hochrenaissance ist hier dem noch ganz jugendlichen Künstler gelungen, so imponierend, dass sie in Florenz vereinzelt dasteht und auch von Pontormo selber nicht wieder erreicht worden ist. Der frühreife Meister wendet sich, gleichsam zweifelnd an der Echtheit einer so rasch völlig erblühten Kunst, anderen Idealen zu, die dem bisherigen entgegengesetzt sind.

Noch im gleichen Jahre 1518 entsteht für die Kirche S. Michele Visdomini eine S. Conversazione (Abb. 47), in der die Zusammenballung der Figuren und die Hinaufschiebung der Hauptgruppe ähn-



Abb. 47. Jacopo Pontormo, S. Conversazione (für S. Michele Visdomini)
London, ehem. Sammlung Doetsch

liche Intentionen wie die Heimsuchung verraten, allein schon verliert sich das Ideal der Renaissance-Körperlichkeit in einem sonderbaren Übertreiben aller möglichen Einzelwirkungen. Ein neuer Ausdruck, ungestaltet und formlos, zertrümmert schonungslos die von anderen mühsam erarbeitete Harmonie und fügt überall schneidende Dis-

sonanzen ein. Über die Weiterentwicklung nach der malerischen Seite hin gestattet die heute an Ort und Stelle befindliche Kopie kein bestimmtes Urteil. Deutlich geht jedoch das neue Streben aus den für Francesco Borgherini um 1520 geschaffenen Josephslegenden hervor, die sich mit jenen Sartos zu einer Folge ergänzen (jetzt in der Londoner Nationalgalerie und in Panshanger). Man sieht mit Staunen in die verzwickte Phantasiewelt eines durch und durch problematischen, ja halb pathologischen Geistes. Das harmonische Kolorit und Helldunkel der früheren Werke weicht einem bunten Geflimmer in den Gewändern und einer unmalerischen Plastikmalerei im Nackten. Eine unglaubliche Fülle von Figuren und Figürchen wimmelt in der sonderbarsten Weise herum zwischen eigensinnig erfundenen Architekturgebilden und abstrusen landschaftlichen Motiven. Wie bei Andrea werden Spuren des Studiums nordischer Graphik sichtbar, aber nicht in der Form verständlicher Ablehnung oder Übernahme dieser und jener Figur, sondern als Verzerrung der ursprünglichen Motive zu spukhafter Phantastik.

Pontormo tritt mit diesen Arbeiten in die Periode langjährigen verzehrenden Ringens nach dem seiner Künstlerpsyche entsprechenden formalen Ausdruck. Über die vollendete zeichnerisch-plastische Beherrschung des menschlichen Körpers hinaus strebt er nach einer schärferen Charakteristik, die sich aus Andreas Bannkreis entfernt, ebenso möchte er in malerischer Beziehung eine gesteigerte Durchhellung der Schatten, eine grössere Sonnigkeit und Leuchtkraft erreichen als sein Lehrer. In dem L ü n e t t e n f r e s k o des Salone von Poggio a Caiano (Abb. 48), einer merkwürdig zeitlosen und im besten Sinne subjektiven Schöpfung, zeigt sich dies Streben von seiner glücklichsten Seite. Das Thema war eine mythologische Allegorie: Vertumnus, Pomona, Diana und andere Naturgottheiten — also eine deutliche Bezugnahme auf den heiter ländlichen Charakter jenes mediceischen Sommersitzes. Florenz war auf die antikisierende Behandlung solcher Dinge bis dahin durchaus unvorbereitet, und Pontormo wählte den glücklichen Ausweg aus eigener Anschauung zu schöpfen. Alle seine Gestalten sind Leute vom Lande, die in wundervoller Natürlichkeit an einer Gartenmauer hocken oder darauf sitzen, in symmetrischer Anordnung und doch vollkommen ungezwungen. Die Frauen sind in einen phantastischen Schwulst von Faltenbäuschen eingewickelt, die Knaben oder Männer sind nackt oder tragen leichte Bekleidung. Alles atmet den Geist froher Heiterkeit und verrät dabei dem tiefer Forschenden doch ein Ringen mit Problemen, über deren Bedeutsamkeit die Anmut des Gegenständlichen nicht hinwegtäuschen sollte. In der Tat betont Vasari, dass Pontormo sich bei diesem Fresko nie genug tun konnte, fortwährend daran änderte und von neuem anfing, „so dass es

jammervoll anzusehen war". Dokumente dieses verzweifelten Strebens sind die in den Uffizien aufbewahrten Zeichnungen Pontormos, aus denen man sieht, wie der Kompositionsgedanke sich erst allmählich aus einem dekorativ-ornamentalen Schema zu räumlich szenischer Bestimmtheit herausgestaltet hat[1]. Die ursprünglich reiche Sättigung des Halbrundes (dessen Zentrum ein Rundfenster bildet) mit sechs schweren, wuchtigen Figuren wird zu einer lockeren, luftigen Anordnung. Es erfolgt also formal in gewisser Weise eine Rückbildung, andererseits erweckt die vollendete Meisterung der Untensicht eine womöglich noch stärkere Räumlichkeitsillusion als in der Heimsuchung, wo die Rücksicht auf den Augenpunkt des Beschauers weniger ausschlaggebend war. Das architektonische Motiv ist dies-

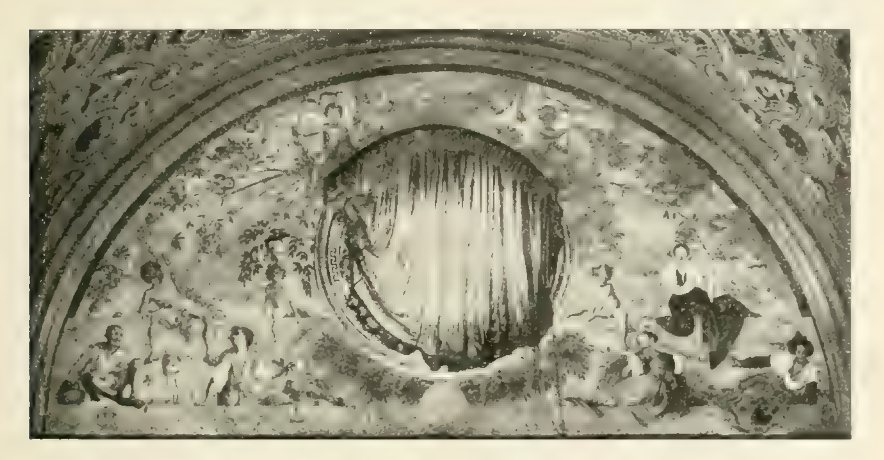


Abb. 48. Pontormo, Lünettenfresko mit allegorischen Figuren des Naturlebens
Villa Poggio a Caiano bei Florenz

mal von ganz bescheidener Art (die niedere Gartenmauer), wirkt aber durch das breite, flegelhaftwohlige Dasitzen der Jungen mit grösster Intensität. Die malerische Haltung wird durch eine helle, fast schattenlose Farbigkeit, die sowohl der Freskotechnik wie der mangelhaften Beleuchtung der betreffenden Lünette geistreich angepasst ist, als neuartig charakterisiert. Übrigens ist das Fresko nicht ganz vollendet worden, da der Tod Leos X. die Arbeit 1521 unterbrach.

Das Pestjahr 1522 bildet in Pontormos Entwicklung einen tiefen Einschnitt, da es die Tätigkeit in Florenz ganz unterband. Mit seinem Gehilfen Bronzino geht der Künstler in die stille, gesicherte Einsamkeit der Certosa di Val d'Ema, wo die Absage an die Ideale

1) Vgl. Fr. Goldschmidt, Pontormo, Rosso und Bronzino, Leipzig 1911, S. 6 und Tafel I.

Andreas und der Hochrenaissance endgültig wird. Vasari hat recht, wenn er die sklavische Abhängigkeit Pontormos von Dürer, in die sich der Künstler nunmehr begab, als einen Irrweg kennzeichnet. Nur war Pontormo sicherlich nicht der Meinung, durch die Nachahmung Dürers eine höhere formale Vollkommenheit zu erreichen. Eher mag es wohl das Bedürfnis des Überkultivierten nach Ursprünglichkeit des seelischen und dramatischen Ausdrucks gewesen sein, das ihn mit solcher Leidenschaft zu den deutschen Stichen und Holzschnitten hintrieb, abgesehen von dem tief in ihm selber steckenden Drang zum Spekulieren und Grübeln. Wenn schon das Fresko von Poggio a Caiano Spuren einer gewissen Archaistik aufwies, so kam es nun zu einem völligen Bruch mit den Idealen der Zeitgenossen in den fünf Lünettenfresken mit Darstellungen der Passion im Grossen Klosterhof der Certosa[1]. Besonders deutlich äussert sich die Benutzung Dürers in dem Gebet Christi am Ölberg, das als Helldunkelstück angelegt ist und in der Auferstehung (Abb. 49), wo sowohl die seltsam frontal-symmetrische Gestaltung der Komposition wie Einzelheiten (z. B. der Krieger links vorn) aus Dürer entlehnt sind[2]. Persönlicher wirkt die Szene der Vorführung Christi vor Pilatus, in der Vasari die fein empfundene Demut der Gestalt des Heilandes mit Recht rühmt. Der die Stufen herabsteigende Diener des Hintergrundes gibt einen überraschenden szenischen Effekt (das Motiv der Figur ist eine Reminiszenz an das Verhör Johannis im Scalzo). Auch sonst sind diese Fresken eine sonderbare Mischung von Archaistik und Raffinement, recht die Schöpfung eines Sonderlings, der an der Grenze zweier Epochen und zweier Kulturen unschlüssig wird, welchen Weg er gehen soll.

Bis zum Anfang der dreissiger Jahre dauert noch das Schwanken des Künstlers; so weisen denn auch die nach Beendigung der Certosafresken (1525) entstandenen Arbeiten, vor allem die in S. Felicita, die gleichen problematischen Züge auf. Das Altarbild der von ihm dort ausgeschmückten Cappella Capponi (c. 1525—28), eine figurenreiche Grabtragung, ist von unmittelbaren Dürer-Einflüssen frei, besitzt aber im wesentlichen noch die Stilmerkmale

---

1) Der Zyklus war umfassender geplant, wie aus zwei grossen, nicht als Fresken ausgeführten, zeichnerischen Entwürfen in den Uffizien (6671—6672) hervorgeht, in denen die Kreuzannagelung und die Kreuzabnahme (nach Dürers kleiner Passion) dargestellt sind. Vgl. Fr. Mortimer Clapp, Les dessins de Pontormo, Paris 1914.

2) Vgl. Fr. Goldschmidt in den Amtlichen Berichten aus den preussischen Kunstsammlungen XXVI, Spalte 84 ff. Der dort veröffentlichte angebliche Kompositionsentwurf Pontormos ist allerdings vielmehr eine der charakteristischen federgewandten Wiedergaben Andrea Boscolis nach dem Fresko der Certosa. Die Änderungen des Kopisten sind deutlich als rein zufällige Ungenauigkeiten zu erkennen und betreffen nur Unwesentliches.



Abb. 40 Jacopo Pontormo, Auferstehung Christi (Fresko)
Certosa di Val d'Ema bei Florenz

der Passionsbilder. Höchst eigenartig ist das Helldunkel, das seine ursprüngliche Herkunft von Sarto nun gänzlich verleugnen möchte. Es ist eine weiche, helle Harmonie goldiger und rötlicher Töne ohne plastische Tiefe, dem Ernste des Gegenstandes wohl angemessen, wie denn überhaupt hier bei aller Seltsamkeit mehr seelische Vertiefung zu finden ist als in Andreas Pietà im Palazzo Pitti. Die Figuren sind überlang, in steilen Vertikalen aufgeschichtet und haben in Haltung und Bewegung etwas Kraftloses; sie werden von weiten, sich bauschenden faltenschweren Gewändern gleichsam umflossen. In den beiden Freskogestalten der Verkündigung erhebt sich dieser neue Gewandstil sogar zu einer imposanten Fülle, ja, es hat den Anschein, als klinge hier etwas von der blühenden, schwelgerischen Schönheit des früheren Ideals nach (Abb. 50). Von den vier Evangelisten in den Zwickeln rührt der hl. Johannes von dem jungen Bronzino her. Die Deckenausmalung ist zerstört.

Neben der Cappella Capponi sind auch einige Tafelbilder mit Mariendarstellungen für die neue Manier Pontormos recht aufschlussreich. Das Sympathischste, was er in dieser Art geschaffen hat, ist fraglos das intim empfundene Muttergottesbildchen in den Uffizien, eine erstaunlich knappe, geschlossene kompositionelle Lösung (der Madonnenkopf besonders ausdrucksvoll in seiner Verkürzung), das Kolorit eine kühne Kontrastierung von hellem Zinnober, einem sehr individuellen Saftgrün und einem nach lila neigenden Grau. Die Madonna der Galerie Corsini in Florenz kann mit ihrer absichtlichen Archaistik weniger befriedigen. Der nordische Einfluss äussert sich hier in einer glasfensterartigen Buntheit geradezu krass. Der flächenhaften Wirkung zuliebe ist die körperliche Modellierung fast ganz unterdrückt und die Linie stark betont; die Köpfe der Madonna, des Christkindes wie des Johannesknaben sind in reiner Frontalhaltung gegeben und genau frontal beleuchtet, ein bei Pontormo sogar in den Porträts häufiger Archaismus. Das überkultivierte Auge hat sich eben gegen den malerischen und Achsen-Reichtum der „klassischen“ Kunst abgestumpft. Auch die kleinere Madonna der Corsiniana (in ganzen Figuren) befolgt das gleiche Schema; das Kolorit ist hier noch kraftloser, der Gewandstil den Arbeiten in S. Felicita besonders ähnlich und arg manieriert (durch das Gewand der Madonna sieht man den Nabel!). Sehr unerfreulich ist auch der Eindruck der frontalen Aneinanderreihung in der grossfigürlichen Santa Conversazione. Es gibt kaum eine unglücklichere Arbeit Pontormos als die für S. Anna gemalte Altartafel mit Maria, der hl. Anna und vier männlichen Begleitfiguren, die alle steif und hager neben- und übereinander aufgereiht sind (heute im Louvre). Man begreift, dass

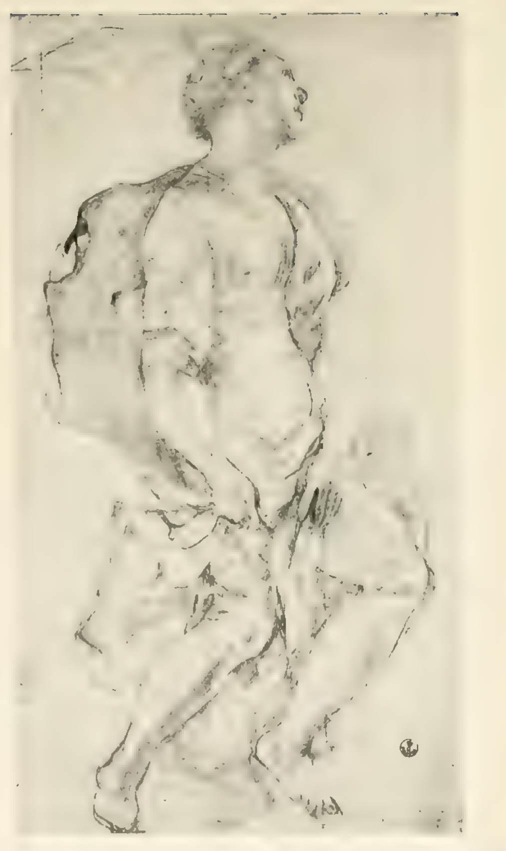




Abb. 50. Jacopo Pontormo, Entwurf zum Verkündigungsfresko der Cappella Capponi
Florenz, Uffizien

das kunstverständige Florenz zu derartigen Sonderbarkeiten den Kopf schütteln musste, wie es Vasari gelegentlich der Cappella Capponi ausdrücklich berichtet.

Um das Jahr 1530 mehren sich die Anzeichen, dass Pontormo die „maniera tedesca“ überwunden hat und dafür starke Einflüsse von seiten Michelangelos in sich aufnimmt. Zuerst bemerkt man die Spuren davon in einigen seiner kleinfigurigen Historien, besonders in der Tafel mit dem Martyrium der 11 000 (Uffizien), wo die Unzahl stark bewegter nackter Körper das Vorbild des grossen Plastikers von selber nahelegte. Dann bringt die Aufgabe zwei Kartons Michelangelos in Malerei zu übersetzen, das „Noli me tangere“ und „Venus und Amor“, eine weitere Vertiefung in den bildhauerischen Stil des Vorbildes. Verlorengegangene Fresken in den mediceischen Villen Careggi und Castello waren vermutlich bereits ein Niederschlag solcher neuen Bestrebungen Pontormos, wenigstens möchte man dies aus Vasaris Beschreibung schliessen, die von allegorischen weiblichen Figuren („Certe femminone grandi e quasi tutte ignude“) spricht. In der Tat wird der Stil der Figuren nun schwer, fast wulstig; der Kontur bekommt eigentümliche Verzerrungen und Ondulierungen. Mit Gliederverrenkungen und Muskelbergen wird verschwenderisch umgegangen; dabei fehlt Pontormos Figuren alles Wuchtige und monumental Plastische, wie es Künstler wie Daniele da Volterra und weiterhin in Florenz Bronzino und Salviati auf Michelangelos Bahnen zu erreichen verstanden.

Sehr bezeichnend für die absonderlichen Resultate des Michelangelostudiums bei Pontormo ist eine in zahlreichen Repliken vorkommende Madonnenkomposition, auf der die Muttergottes am Boden hockt, während sich der Knabe über ihren Schoss wirft (das bekannteste Exemplar in der Münchner Pinakothek). Der Künstler hat den erstrebten Eindruck des Rundplastischen, verglichen mit seinen eigenen früheren Madonnen, zwar erzielt, dabei aber an Frische des Lebens erheblich eingebüsst. Mit Werken wie den beiden Kartons für die Arazzeria Cosimos (1546 bis 1547) ist Pontormos verquälte Unnatur auf ihrem Gipfel angelangt. Der einfache Inhalt des Darzustellenden (zwei Szenen der Geschichte Josephs) bekümmert den immer grüblerischer und menschenscheuer gewordenen Künstler kaum noch. Die jetzt im Quirinalspalast aufbewahrten Wandteppiche bringen ein vertikal zusammengepresstes Figurenschema ohne klaren Aufbau und Inhalt. Es kann nicht überraschen, dass Cosimo und die Leiter der Wirkerei enttäuscht waren und den Künstler weiterhin nicht mehr heranzogen. Der letzte grosse Auftrag, den er erhielt, war die Ausmalung des Chores von S. Lorenzo, um die sich auch Salviati beworben hatte. Mit



Abb. 51. Pontormo. Kain u. Abel. Wandbildentwurf für S. Lorenzo.
Florenz, Uffizien

heissem Bemühen hat er zehn Jahre an diese Aufgabe gewandt (von 1548 bis 1557), ohne je die in Arbeit befindlichen Malereien einem Freunde zu zeigen. Kurz vor Vollendung des Ganzen starb er. Die Fresken von S. Lorenzo sind uns heute nur noch aus den zahlreichen Entwürfen und Studien, grossenteils in den Uffizien, bekannt (Abb. 51). Aus ihnen ergibt sich, dass Pontormo, wie früher durch Dürer, so jetzt durch Michelangelo völlig aus der Bahn geworfen ist. Die gesamte Folge der alttestamentarischen Geschichten von der Schöpfung Adams und Evas bis zur Sündflut stellt sich ihm als ein einziger grosser Anlass dar, bewegte nackte menschliche Leiber darzustellen, in immer neuen ertiftelten Verrenkungen und Verknäuelungen. Offensichtlich hat man es in dieser Freskenserie mit den Delirien eines künstlerisch und seelisch aus dem Gleichgewicht Geworfenen zu tun, denen folgen zu müssen eine qualvolle Anstrengung ist. Dabei ist nicht zu leugnen, dass sich noch überall Spuren eines aussergewöhnlichen Könnens offenbaren und dass die verhängnisvolle Grenze zwischen Genie und Wahnsinn sich manchmal zu verwischen scheint.

Nach den Lorenzofresken gewähren Pontormos Bildnisse das Gefühl einer Erleichterung und Befreiung. Es ist erstaunlich, dass derselbe Mann, der phantastisch bis zur Verworrenheit sein konnte, die Natur so klar und vorurteilsfrei wiederzugeben imstande war. Man darf ohne Übertreibung sagen, dass das Florentiner Bildnis mit Pontormo einen seiner Höhepunkte erreicht hat. Gegenüber den Schöpfungen des engeren Sartokreises, der Puligo und Franciabigio, herrscht eine strengere Architektonik, ein überlegter Aufbau, in dem die Linie eine entscheidende Rolle spielt. Hier ist der Ausgangspunkt für Bronzino zu suchen, der den Ruhm seines Lehrers als Porträtisten nachher verdunkelt, aber die Feinheit seiner besten Bildnisse kaum übertroffen hat. Zu diesen ist in erster Linie das wundervolle Damenbildnis in der Frankfurter Galerie zu rechnen (Abb. 52), das sprühende Lebendigkeit im Ausdruck mit edler Repräsentation verbindet. Kostüm und sonstiges Beiwerk sind nicht nebensächlich behandelt, sondern zur Charakteristik der vornehmen Persönlichkeit mitbenutzt. Von höchster Delikatesse und Zurückhaltung ist das Malerische: ein starkes Zinnober, das gegen ein tiefes Dunkelgrün (in den Ärmeln) kontrastiert, hebt sich scharf gegen grauen Grund ab. Nicht ganz auf gleicher Höhe steht das im übrigen ähnliche Frauenbildnis des Oldenburger Museums (in ovalem Format). Beide Bilder mögen um das Jahr 1530 entstanden sein, in geringem Abstand von Bronzinos erstem bedeutenden Porträt, der Halbfigur des Herzogs Guidobaldo von Urbino im Palazzo Pitti. Etwa der gleichen Stilstufe gehört die 1904 mit der Sammlung der Prinzessin Mathilde

versteigerte Halbfigur eines Kriegers an (Abb. 53). Wahrscheinlich ist sie mit dem von Vasari sehr gerühmten Bildnis des Francesco Guardi



Abb. 52. Jacopo Pontormo, Damenbildnis
Frankfurt, Städelsches Institut

„in Soldatentracht" zu identifizieren, das der Künstler während der Belagerung von Florenz (1529—30) gemalt hat. In ihm ist alles straffe Angespanntheit, Bereitschaft, Tatenlust — und doch liegt auch hier ein feiner Hauch von Melancholie in dem unbestimmten

Ausdruck der knabenhaften Züge. Ein ähnliches, aber noch jugendlicheres männliches Porträt besitzt der Fürst Trivulzio in Mailand. Wiederum hat Haltung und Tracht etwas straff Militärisches, das Gesicht mit dem starren Ausdruck der scharfgeränderten Augen und der breiten Nase wirkt allerdings wenig sympathisch.

Unter den in der Toskana gebliebenen Bildnissen möchte das fälschlich als Giuliano de' Medici bezeichnete Kniestück im Museum von Lucca das bedeutsamste sein. Ein faltiger, weiter Mantel, der eine schmächtige grazile Jünglingsgestalt umfliesst, weist stilistisch auf die ungefähre Zeit der Cappella Capponi hin. Das Kolorit mit dem pikanten Kontrast eines scharfen, etwas stechenden Rot und Grün bringt wieder eine der von Pontormo bevorzugten herben Harmonien. Von ausserordentlich starker Wirkung, obwohl nicht nach dem Leben gemalt, ist ferner das Profilbildnis Cosimos des Alten im Museo di S. Marco zu Florenz (Abb. 54). Malerisch von tiefer, vornehm gedämpfter Harmonie (purpurnes Gewand gegen dunkelgrünen Grund) bedeutet es in seiner Charakteristik ein wahres Wunder divinatorischen Sehens. Äusserlich von wesentlich unscheinbarerer Art ist der kleine Profilkopf Cosimos I. in den Uffizien (entstanden um 1537), aber er enthält in seiner phrasenlosen Eindringlichkeit die konzentrierte Energie des unmittelbaren Natureindrucks.

Hält man die eindrucksvolle psychologische Zergliederung der Bildnisse Pontormos mit der eigenwilligen Art zusammen, wie er in seinen Altar- und Tafelbildern die religiösen Stoffe umdenkt und kompositionelle Probleme mehr geistreich zu umgehen als zu lösen weiss, so gewinnt man von seiner ganzen Persönlichkeit weniger den Eindruck eines zielsicher gestaltenden Künstlers als den eines gefühlsmässig und sprunghaft arbeitenden Mannes, bei dem das Grübeln und Spekulieren überwiegt.

Der ganze Verlauf der Entwicklung Pontormos bestätigt eine solche Auffassung. Die frühesten Werke bis zu dem Fresko der Heimsuchung zeigen ihn auf dem Wege, unter Andrea del Sartos Entwicklung zu einer monumentalen Gestaltung der Historie im Sinne der Hochrenaissance zu gelangen. Dann erfolgt ein unmotiviertes, völlig willkürliches Umlenken nach einer entgegengesetzten Seite, das sich unter dem Einfluss der Graphik Dürers vollzieht, endlich eine letzte sonderbare Metamorphose, der Anschluss an die Richtung Michelangelos, dessen Stil von Pontormo im Grunde sehr wenig begriffen wird. Schon die Verschiedenheit aller dieser Einflüsse beweist, dass von einer klaren, bewussten künstlerischen Orientierung im Schaffen des Künstlers schwerlich die Rede sein kann. An jedem seiner Vorbilder interessierte ihn eine bestimmte



Abb. 53. Jacopo Pontormo, Bildnis des Francesco Guardi (?)
1904 in Paris versteigert (Sammlung der Prinzessin Mathilde)

Seite, nicht die ganze Persönlichkeit, die doch in allen drei Fällen so scharf umrissen in ihrem Wollen und Können vor ihn treten musste. Vielleicht sah er aber die Klarheit der Ziele bei anderen darum nicht, weil er selber sich von vorübergehenden Impulsen beherrschen und treiben liess.

Es ist schwer zu sagen, wie weit an Pontormos Schwankungen etwa auch die allgemeine Lage der Dinge in Florenz einen gewissen

Anteil gehabt haben mag. Sie war in ihrer Unsicherheit solchen problematischen Individuen jedenfalls kaum günstig. Bei Verhältnissen, wie sie in Rom herrschten, hätte allein schon die Kontinuität und innere Logik in den künstlerischen Aufgaben eine geradere Richtung, ein bewussteres Einstellen auf bestimmte positive Ziele mit sich gebracht. In Florenz dagegen begünstigte die Zersplitterung und mangelnde Grosszügigkeit in der öffentlichen Kunstpflege den Hang grüblerischer Naturen nach der Seite schrankenloser Subjektivität. Tatsächlich gehört denn auch dieser Zug des tatenlosen, melancholischen Sinnens ganz allgemein mit zum Bilde der damaligen Florentiner; man empfindet es sehr intensiv in nicht wenigen Bildnissen aus dem Kreise Andreas, zumal in den lyrisch gestimmten jugendlichen männlichen Halbfiguren des Franciabigio. Eine Auffassung dieser Art wäre im gleichzeitigen Rom schlechterdings unmöglich gewesen.

Ohne Zweifel steckt gerade in diesem teils nach dem Spekulativen, teils nach dem Lyrischen hin drängenden stark subjektiven Charakter der Kunst Pontormos etwas, was uns den Künstler heute besonders nahebringt, ihn der Gegenwart vor anderen interessant erscheinen lässt. Was seinen Altarbildlösungen an formaler Geschlossenheit, seinen biblischen Historien an monumentaler Grösse und dramatischer Wucht fehlt, das bringen sie durch eine ganz persönliche Art der Auffassung und Durchgeistigung des Gegenständlichen wieder ein. Niemand unter seinen Zeitgenossen hat so wie er naturmythologische Allegorien in unmittelbares sinnliches Erleben umgesetzt (Lünettenfresko in Poggio a Caiano), niemand im Madonnenbilde die sorgende Teilnahme der Mutter so frei von Tradition und formaler Konvention herauszugestalten verstanden, niemand die ursprüngliche animalische Lebhaftigkeit des Kindes, das wohlig räkelige Ausstrecken der Glieder beim knabenhaften Jüngling so unmittelbar nachzuerleben gewusst.

Es handelt sich bei dieser Fähigkeit Pontormos freilich nicht mehr um ein bloss psychologisches Moment, sondern um etwas, das im eigentlichsten Sinne Sache der künstlerischen Gestaltungskraft, des reinen „Könnens", ist. Pontormo war, wie schon seine zahlreichen figürlichen Studien (grossenteils in den Uffizien) zeigen, einer der erstaunlichsten und charaktervollsten florentinischen Zeichner, sowohl was das Verständnis für den menschlichen Körper wie das Gefühl für die Eleganz des zeichnerischen Vortrags angeht (vgl. Abb. 55). Von der Art jener zeichnerischen Technik allerdings, die in Rom gepflegt wurde, weicht er in zwei Dingen fühlbar ab: in dem Wertlegen auf den selbständigen Ausdruck des Details, das die römische Schule nur in ihrer Bedeutung für



Abb. 54. Jacopo Pontormo. Bildnis Cosmos des Alten
Florenz Museo di S. Marco

das Ganze gelten lässt, und in einer gewissen Herbheit und Spitzigkeit der Form, welche der römischen Breite und Rundheit durchaus entgegengesetzt ist. In diesen Zügen macht sich das florentinische Erbe, die spezifisch toskanische Veranlagung Pontormos verräterisch bemerkbar; und schon hier darf man einen der



Abb. 55. Jacopo Pontormo, Männlicher Akt (Federzeichnung)
Berlin, Kupferstichkabinett

wesentlichen Gründe für sein Versagen gegenüber jeder Art von grossdekorativem Gestalten vermuten. Ganz ähnlich ist es denn auch um das Wesen seines malerischen Könnens bestellt. Er besitzt

eine intuitive, starke Begabung für besondere, gefühlsbetonte Akkorde, für das Alternieren von Helligkeiten und Dunkelheiten, warmen und kalten Tönen, aber er hat nicht den malerischen Blick im ganzen, nicht den Sinn für einen vollen, runden Zusammenschluss zur bildmässigen Erscheinung. Sein Interesse erschöpft sich zu sehr im einzelnen malerischen Motiv, um noch der Gesamterscheinung gegenüber die volle Kraft bewahren zu können.

So, mit seinen Lücken und problematischen Zügen, mit seiner individuellen Sinnlichkeit und seinen ungewöhnlichen psychologischen Feinheiten bleibt Pontormo um seiner Persönlichkeit willen vielleicht noch wertvoller denn als Glied der Gesamtentwicklung. Aber ohne Zweifel ist er, in ganz anderem Sinne noch als Rosso Fiorentino, derjenige gewesen, der die drohende Stagnation am Ausgange der florentinischen Hochrenaissance überwunden und hierdurch gleichzeitig die gefährliche Kluft zwischen dem absterbenden republikanischen Florenz und der erst in ungewissen Umrissen auftauchenden Hauptstadt einer toskanischen Monarchie überbrückt hat.

Kapitel III

Rosso Fiorentino und sein Kreis. Domenico Beccafumi

Rosso Fiorentino (eigentlich Giovanni Battista Rosso), die zweite bedeutende Persönlichkeit der florentinischen Spätrenaissance, ist im gleichen Jahre wie Pontormo geboren, hat aber eine durchaus andersartige künstlerische Schulung empfangen. Auch er nahm Anregungen von seiten des Andrea del Sarto auf, doch ging sein Streben von Hause aus mehr nach dem Dramatischen, Bewegten. Der nackte Körper in seiner grosszügigen linearen Konstruktion war ihm das Wesentliche; aus ihm heraus gestaltete Rosso plastisch empfundene einheitliche Figurenkomplexe, die an Kühnheit und Grösse sehr bald über das in Florenz Übliche hinausgreifen sollten. Seine Formphantasie hat etwas ausgesprochen Bildhauerisches, und in der Tat waren es Michelangelos Schlachtenkarton und die gewaltsamen plastischen Schöpfungen Bandinellis, denen er die entscheidenden Anregungen verdankt. Seine erste grosse Arbeit, das um 1515 entstandene Fresko der Assunta in der Annunziatenvorhalle, offenbart Rossos Eigenart bereits in voller Schärfe. Die Komposition besitzt nicht die reiche Gliederung und räumliche Tiefe von Pontormos Heimsuchung, aber eine fast rücksichtslos zu nennende herbe Grösse und wuchtige Geschlossenheit. Es ist die menschliche Figur, die, zu kompakter Masse gesteigert und in gedrängter Gruppenfügung, die ganze untere Hälfte des Freskos ausfüllt, während die von Engelsputten umschwebte Madonnenfigur in der Lünette die Komposition nach oben leichter, luftiger gestaltet. Ohne im übrigen dem Vergleich mit Tizians Assunta von 1518 gewachsen zu sein, bringt Rossos Fresko den Ausgleich zwischen den Aposteln unten und dem Aufwärts der Madonna in ähnlicher Weise, nämlich durch stärkste Monumentalität und Einfachheit der unteren Hälfte. Hierin liegt gegenüber den Himmelfahrtsbildern Sartos und ihrer reichen, aber zersplitterten Gruppenbildung der bedeutsame Fortschritt. Was gefällige malerische Wirkung und koloristisches Empfinden anbelangt, kann Rosso freilich weder mit Andrea noch mit Pontormo gleichgestellt werden. Die Neigung zu hellen, durchsichtigen, eigentümlich differenzierten Tönen tritt wie bei Pontormo hervor, aber der Sinn für farbige Harmonie ist nicht entfernt so fein ausgebildet. Und auch der Gewandwurf besitzt ebensowenig



Abb. 56. Rosso Fiorentino, Santa Conversazione (1522)
Florenz, Palazzo Pitti

den edlen Reichtum wie die klare Gliederung Sartos, obwohl Rosso in seinem Streben nach Massigkeit dem Gewand besondere Bedeutung verleiht. Immerhin muss man anerkennen, dass seine Apostel

in ihrer machtvollen Körperlichkeit und ihrem bauschigen Gewandschwall mit dem ernsten, würdevollen Charakter der Gesichter eine eindrucksvolle Einheit bilden.

Im Altarbild liegen aus der Folgezeit einige bedeutsame Leistungen Rossos vor, als erste die allerdings noch ziemlich befangene Madonna mit den Heiligen Johannes d. T. und Hieronymus, gefolgt von zwei anderen Heiligen (heute Uffizien). Von dem kühnen Neuerer ist wenig zu spüren, die Milde Andreas triumphiert über den nach Differenzierung der Charaktere und dramatischem Inhalt strebenden Problematiker. Vasari erzählt, dass die physiognomischen Experimente des jungen Künstlers den Bestellern wenig Freude bereiteten, und dass die angefangenen Bilder durch Karikierung des Ausdruckes abstossend wirkten, so dass Rosso selber bei der Ausführung das Übertriebene zu mildern für gut befand. Wenn nun das Uffizienbild zwischen dem eigenen Streben und den Wünschen der Besteller noch zu schwanken scheint, so stellt sich die imposante S. Conversazione des Palazzo Pitti (1522 für Santo Spirito gemalt) völlig auf den Boden des Neuen, Eigenen (Abb. 56). Der pyramidale Aufbau der dicht zusammengenommenen Figurengruppe ist mit der (später ungeschickt durch Anstückelung vergrösserten) Architektur vortrefflich zusammengedacht; die Figuren haben eine freie und grosse Haltung, die mit Sarto wohl Verwandtschaft besitzt, aber einen kühneren, rücksichtsloseren Geist verrät. Ebenso greift der malerische Vortrag mit seiner eigenartig flackernden Koloristik und der freien Verteilung heller Flächen und Akzente über Andrea hinaus.

Am persönlichsten und stärksten aber äussert sich Rossos Eigenart in der 1521 für Volterra geschaffenen Kreuzabnahme. Hier fand der Dramatiker einen seinen Neigungen völlig entsprechenden Gegenstand, konnte er Bewegung, Verkürzungen, Nacktes, leidenschaftlichsten Ausdruck und physiognomische Gewaltsamkeiten bringen. Zum erstenmal findet hier die stahlhart geschliffene Linie Rossos ihre klare Ausprägung. Wo Pontormo nach ausdrucksvoller Rundung des Aktes strebt, gliedert Rosso vermittelst scharf abgesetzter, geradlinig konturierter Flächen, die er durch eine flackernde, seltsame Koloristik noch stärker herausarbeitet. So erreicht er eine in höchstem Grade stilisierte, naturferne Wirkung: wie die überlangen, abenteuerlich bewegten, schmalgliedrigen Gestalten durcheinanderschiessen, sich durchdringen, im Lichte plötzlich aufflackern, das ist visionär gesehen und atmet ebensosehr die Phantastik wie gleichzeitig die eigenwillige Klarheit eines Traumes. Ein glühendes Karmin beherrscht die farbige Skala, feine rötliche, sich bis ins reine Weiss auflösende Klänge treten hinzu, im Hintergrund ant-



Abb. 57. Rosso Fiorentino, Sposalizio (1523)
Florenz, S. Lorenzo

wortet ein dunkles grünliches Blau: kurz, es entsteht ein Eindruck von seltsamer Kraft und Neuheit. Pontormo hatte wohl ähnliche farbige Tendenzen verfolgt, aber in den engeren Grenzen des Harmonischen, Überleitenden; Rossos Koloristik ist die Sprache eines verwegenen, das Bizarre suchenden Geistes.

Das letzte der vor Rossos römischem Aufenthalt geschaffenen Altarbilder, das Sposalizio von 1523 in S. Lorenzo (Abb. 57), erscheint als die logische Fortbildung der ein Jahr vorher entstandenen Tafel des Palazzo Pitti. Das Schema ist noch reicher und vielgliedriger geworden, auch die Farbe hat an Feinheit der Nüancen gewonnen. Aber das Ganze bedeutet doch im Grunde nichts anderes als ein Weiterarbeiten mit den Errungenschaften Sartos, das kaum zu einer Wiederbelebung der florentinischen Tradition führen konnte. Eine Manier ist hier wie in Pontormos gleichzeitigen Arbeiten nicht mehr abzuleugnen; daran ändern die eigentümlichen Reize des malerischen Vortrags einschliesslich des von Vasari besonders gerühmten „Changierens" der Gewänder ebensowenig etwas wie die zweifellos raffiniert ersonnenen Draperiemotive. Aber gleichzeitig entwickeln sich in Rossos Kunst zukunftsvolle Ansätze, die ganz in der Richtung des bildhauerischen Ideals liegen und den Künstler den Bestrebungen der römischen Malerei annähern. Das Werk, das solche Keime deutlich offenbart, ist die durchaus plastisch gestaltete Szene, wie Moses die Töchter Jethros verteidigt (Uffizien), ein Bild von prägnanter Schärfe der Linie und kühner Verdeutlichung des Dreidimensionalen. Die Energie der Bewegung ist offensichtlich an Bandinelli geschult, übertrifft ihn aber an Wucht der linearen Vereinfachung. Die Modellierung folgt nicht mehr in der Art Pontormos den hügeligen Schwellungen des Körpers, sondern sucht die Grösse der Form durch ein Auflösen in Flächenkomplexe zu erreichen, ähnlich wie Bandinelli in seinen Aktzeichnungen durch grosszügige Strichlagen alles in Flächen gliedert. Dementsprechend sind die Schatten aufgelockert; fein nüancierte zarte Töne grenzen gegeneinander: eine ebenso plastische wie malerische Umschreibung des Dreidimensionalen.

Als Rosso dieses Gemälde schuf, war er für die Übersiedlung nach Rom reif geworden, zu der er sich 1523 entschloss. Sie wirkte anfänglich nicht günstig auf ihn; die Überfülle der auf seinen empfänglichen Geist einstürmenden Eindrücke war zu gross. So wurde denn das (heute fast ganz erloschene) Fresko über der Cappella Cesi in S. Maria della Pace nach Vasaris glaubwürdigem Zeugnis ein Fehlschlag. Um so erfolgreicher gelang aber die Verarbeitung der römischen Vorbilder in den Entwürfen für den Stecher Jacopo Caraglio, die Rosso in den Bahnen eines Giulio Romano und Perino del Vaga zeigen. Rosso begibt sich nunmehr aus der seine plastische Vorstellungskraft nicht befriedigenden religiösen Atmosphäre auf das mythologische Gebiet. 1526 entsteht für den Stich eine Serie von Götterfiguren in Nischen, die schon ganz von römischem Geiste durchdrungen sind (B. 24—43). Ausserdem zwei Darstellungen in der Serie der Götterliebschaften von Perino del Vaga (B. 22—23) und



Abb. 58. Rosso Fiorentino, sogen. Transfiguration
Città di Castello Dom

die besonders vorgeschrittenen Herkulesgeschichten (B. 44—49). In all diesen Stichen bewundert man eine ausserordentliche Beherrschung des Körpers, dramatischen Ausdruck und jenen Reichtum der Erfindung, auf den die römische Kunst so grosses Gewicht legte. Die

Grenze gegen das erotische Gebiet ist übrigens in den Stichen Caraglios nach Rosso teilweise recht weitherzig gezogen, am meisten auf B. 52, der Darstellung von Mars und Venus, die von den Göttern überrascht werden.

Die figurenreichste Platte, die Caraglio nach seinem Vorbild gestochen hat, ist der grosse Raub der Sabinerinnen (B. 63), der infolge des Sacco di Roma 1527 liegen blieb und später handwerksmässig vollendet worden ist. Auch in dieser Arbeit ist das Vorbild Bandinellis stark fühlbar; die Art der Komposition verleugnet nicht das genaue Studium der beiden aus der Graphik bekannten Entwürfe Bandinellis: des bethlehemitischen Kindermordes von Marco Dente und der Laurentiusmarter Marc Antons. Rosso bietet, an seinem Vorbild gemessen, prinzipiell sogar recht wenig Neues. Er übernimmt von ihm die Zerlegung der Szene in zwei Schichten: einen dramatisch akzentuierten Vordergrund mit vielen, starkbewegten Figuren und einen durch eine Architekturkulisse bedeutend höher geschobenen Mittelgrund mit ruhigeren Gestalten. So wirkt denn auch seine Komposition in der Art eines Reliefs, auf dem die vordere Schicht in stärkerer Rundung hervortritt, während die zweite Schicht sich in zartester Modellierung aus dem Stein herauslöst. Nur ist bei Rosso die Trennung der einzelnen Gruppen und Raumschichten weniger schematisch als bei Bandinelli, die Architektur nicht so symmetrisch und streng. Diese „malerische" Auflösung geht bis zu einer gewissen Unklarheit und Undeutlichkeit des dramatischen Inhalts — ein Fehler übrigens, den der Raub der Sabinerinnen mit manchen anderen Kompositionen seines Schöpfers teilt.

Der Sacco di Roma bildet in Rossos Schaffen einen entscheidenden Abschnitt. Aus Rom geflüchtet, weilte er nun einige Zeit in Umbrien, wo mehrere Kirchenbilder entstehen, u. a. die Pietà von Borgo S. Sepolcro, ferner ein inhaltlich merkwürdiges Bild, die sog. „Transfiguration" (1528 bestellt) im Dom von Città di Castello (Abb. 58). Jene Vorliebe für das Sonderbare, Abenteuerliche in Trachten und Physignomien, die ihn schon in Florenz geplagt hatte, feiert in der „Transfiguration" eine überraschende Wiedergeburt. Kaum vermag man zu begreifen, was mit diesem seltsamen Volk, das sich unter dem Auferstandenen tummelt, gemeint sein mag. Man sieht „Mohren, Zigeuner und die sonderbarsten Dinge der Welt", wie Vasari sich achselzuckend ausdrückt, aber die Figuren sind interessant — wenn auch teilweise etwas geschraubt — in Zeichnung und Bewegung, und der ganzen Komposition merkt man an, dass die römische Grösse auf Rosso tief eingewirkt hat. Noch reicher und charakteristischer ist bei einer für Arezzo entworfenen „Mantelmadonna" (Zeichnung im Louvre) die eng zusammengekauerte Volks-

masse gegeben. Wieder drängt sich der hexenartige Typus des alten Weibes mit Turban vor, auch ein abgemagerter, nackter Greis ist vorhanden, dazu Kinder, junge Frauen, Jünglinge — kurz, ein kontrastreiches Abbild des menschlichen Lebens schart sich unter den ausgebreiteten Mantel Mariens.

1530 fand der umbrische Aufenthalt mit einer unangenehmen Affäre sein Ende, die die sofortige Abreise Rossos von dort notwendig machte. Er begab sich nach Venedig und nahm im Jahre darauf einen Ruf Franz' I. an den französischen Hof an. Das nun folgende Jahrzehnt war ausschliesslich der Ausschmückung des Schlosses von Fontainebleau gewidmet und brachte dem Künstler reichen Gewinn und hohe Auszeichnungen. Leider sind von den zahlreichen Fresken, die hier von Schülern nach seinen Zeichnungen ausgeführt wurden, die meisten nicht mehr vorhanden. Nur die allerdings durch wiederholte Restaurierung ganz verdorbenen Dekorationen der Galerie Franz' I. geben von Rossos Fähigkeiten auf diesem Gebiete einen Begriff. Noch immer ist in seinem Stil das römische Idael das eigentlich bestimmende — in den üppigen Stukkaturen werden die Resultate des Studiums nach Perino deutlich genug fühlbar und auch in den einzelnen Freskokompositionen herrscht eine unflorentinische Lockerkeit und Räumigkeit. Rosso war von der Tradition der Heimat völlig abgeschnitten, und seine Kunst, die unter anderen Umständen dort in grösstem Umfang Schule gemacht hätte, blieb ohne die gehörige Resonanz. In Frankreich aber verblasste die Erinnerung an ihn nach dem gewaltsamen Tode von 1541 (durch Selbstmord), je heller der Stern des Primaticcio aufstieg. Dieser war es, der den König auf grössere Baugedanken brachte, bei deren Ausführung bereits zahlreiche Arbeiten Rossos zum Opfer gebracht werden mussten. Heute sind wir bei der Beurteilung des Spätstiles des Künstlers auf das von Vasari erwähnte Bild der Pietà angewiesen (jetzt im Louvre). Es ist eine Schöpfung von grösster Konzentration, ganz auf die Wirkung der Diagonale des Körpers Christi hin komponiert und voll latenter Bewegung in den einzelnen Figuren (insgesamt nur fünf). Im Detail und besonders im Gewandwurf ist grösste Sparsamkeit zu beobachten; ein schweres, dunkles Kolorit und eine sehr überlegte Lichtführung unterstützen noch den ernsten Charakter des Ganzen. Sichere Tafelbilder Rossos sind im übrigen selten. Anspruch auf Eigenhändigkeit haben eine Madonna mit Engeln in der Glorie (Petersburg, Ermitage) und die von Caraglio gestochene (B. 53) Herausforderung der Pieriden im Louvre, vielleicht auch eine Madonna mit Kind und Johannesknaben in der Galerie Corsini in Florenz (No. 163). Dagegen können die Bildchen des Oldenburger Museums (Götterfiguren in Nischen) nur als Kopien nach den Stichen Caraglios gelten.

Eigentliche Schüler hat Rosso nicht gehabt. Die Nachwirkung seiner Kunst war mehr mittelbarer Art. In der Hauptsache müssen es die Altarbilder gewesen sein, die auf jüngere Florentiner Einfluss gehabt haben. Am deutlichsten zeigt sich die Abhängigkeit von Rosso bei Carlo Portelli aus Loro im Arnotal. Seine wenigen Altargemälde weisen in den Typen, der Gewandbehandlung, in den gedrängten, hochgeschichteten Kompositionen und dem changierenden Kolorit deutlich Einflüsse von jener Seite auf, sie haben auch die Vorliebe für dekorative Einzelheiten in den Kostümen der Frauen usw., die uns bei Rosso geläufig ist. Mit dem Datum 1551 und der Inschrift „Carlo da Loro fiorentino" ist eine Madonna in Wolken mit Heiligen bezeichnet, die heute das Museo di S. Croce aufbewahrt. Bedeutender erscheint die grosse Romulusmarter in S. Maria Magdalena dei Pazzi, eine figurenreiche Komposition mit vier- bis fünffach übereinandergeschichteten, grossenteils nackten Gestalten. Obwohl überladen und unräumlich in der Wirkung, zeichnet sich dies Altarbild doch durch ein feines Sfumato in der Art Rossos aus, nicht minder durch lebendige Bewegungen. Die Begeisterung für das Nackte macht auch vor dem heiligen Gegenstand nicht halt, und Züge weltlicher Eleganz drängen sich unbedenklich in das Altarbild ein. In bedeutend verstärktem Masse wird diese Tendenz in der Konzeption von 1566 (Museo di S. Marco) fühlbar. Portelli ist aus der Nachahmung Rossos mehr und mehr in das Fahrwasser von Vasari (vgl. S. 265) eingelenkt und bringt ein undenkbares, vertikal aufgebautes Figurenensemble, aus dem das Nackte in Gestalt einer (heute übermalten) Eva brutal genug hervorspringt. Es war dies Altarbild, das später den Zorn Borghinis (Riposo, S. 202) heraufbeschwor; nicht mit Unrecht wettert er gegen das „grosse, nach vorne geschobene nackte Frauenzimmer, das seine ganze Rückseite zeigt und mehr als die Hälfte der Tafel bedeckt — dabei sitzt oberhalb die Madonna, als ob sie sich auf die Schultern der anderen stütze" usw. Man kann diese Bemerkungen ebenso wie die sonstigen Einwände Borghinis gegen die überfüllte Komposition und die manierierten Bewegungen durchweg nur billigen, muss dabei allerdings bedenken, dass alle diese Fehler damals gang und gäbe geworden waren. Portelli ist nicht der erste gewesen, der weibliche Nacktheiten im Altarbild gezeigt hat, und was die Schwächen der Komposition betrifft, so sind sie in den Arbeiten der Zeitgenossen überall anzutreffen. Nach Vasaris Zeugnis hat Carlo auch an den grossen Aufträgen Cosimos I. seinen Anteil gehabt, und wie nach Zeichnungen Vasaris hat er auch nach Salviatis Entwürfen gearbeitet. Der Einfluss des letzteren ist namentlich sichtbar in einer Caritas des Prado (Abb. 59), die dem Künstler aus stilkritischen Gründen zugewiesen worden

ist[1]). Aber auch in dem sonderbaren Gliederspiel dieser höchst künstlichen, erklügelten Komposition klingt der Stil Rossos noch vernehmlich nach.

Unmittelbarer Schüler Portellis war nach Borghinis Angabe Tommaso Manzuoli, gen. Maso da S. Friano (1536—1571), ein



Abb. 59. Carlo Portelli, Caritas
Madrid, Prado

Künstler, der jung gestorben ist und in seinen Altarbildern durchweg noch eine gewisse Ruhe und Vornehmheit bewahrt. Obwohl von den Zeitgenossen über seinen Lehrer erhoben, erreicht er ihn doch weder in der Prägnanz der Zeichnung noch in der Feinheit

1) H. Voss, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4.

des Helldunkels. Allerdings sind seine Kompositionen auch nicht so unerfreulich überladen. Das nach Lanzi in den Vatikan überführte, heute in Cambridge aufbewahrte grosse Altargemälde der abgebrochenen Florentiner Kirche S. Pier Maggiore wird als sein Hauptwerk gerühmt; es ist eine Heimsuchung, die das Datum 1560 trägt und zu der die Uffiziensammlung eine Kompositionszeichnung besitzt (No. 7280). Andere Werke sind die Trinität mit Heiligen im Museo di S. Marco mit Anklängen an Andrea del Sarto in dem Apostel links unten (Assunta des Pal. Pitti), die sympathische Geburt Christi in SS. Trinità (Abb. 60) und die Assunta von Ognissanti. Das Kolorit ist durchweg recht flau und charakterlos, die Figuren sind meist überlang, mit sonderbar verkniffenen Typen (in denen noch viel Rosso-Tradition steckt), der Gewandwurf verleugnet nicht das Vorbild des Lehrers. Zu Manzuolis Arbeiten gehören zwei kleine Bilder in dem noch zu besprechenden Studiolo des Francesco de' Medici (Palazzo Vecchio), deren eines eine Diamantengrube darstellt, das andere die Geschichte von Dädalos und Ikaros. Auch sonst genossen seine Tafelbilder eine gewisse Schätzung. Die ovalen Passionsbilder, die die Pinakothek in Volterra von ihm zeigt, rechtfertigen die überlieferte Wertung allerdings kaum. Es sind uninteressante, konventionelle Arbeiten von widriger koloristischer Haltung, die schon ganz dem Vasari-Kreis zuzurechnen sind.

Zwischen der älteren florentinischen Tradition und den jüngeren, von Rom her angeregten Bestrebungen sucht der von Lanzi fälschlich ins XVII. Jahrhundert gesetzte Francesco Brina wenig selbständig eine Art Mittelweg. Obwohl seine Tätigkeit erst gegen 1560 beginnt, wurzelt der Charakter seiner Kunst doch durchaus in einer früheren Phase. Brinas Lehrer ist unbekannt, möglicherweise hat man ihn im Kreise des Ridolfo Ghirlandajo zu suchen, aus dessen Schule manche namhafte Künstler älterer Observanz hervorgegangen sind. Jedenfalls weisen Brinas überaus zahlreiche (meist unter anderem Namen gehende) heilige Familien und Madonnen eine auffallende Verwandtschaft mit Michele di Ridolfo Ghirlandajo auf, dem letzten Ausläufer einer von allem Neuen unangefochtenen spezifisch lokalen Florentiner Tradition. Brina bewahrt von dieser Überlieferung allerhand altertümelnde Züge, was sich mit seiner fast ausschliesslichen Beschränkung auf das Marienbild leicht vereinbaren lässt. Aber gleich Michele Ghirlandajo vermag er doch von einigen neueren Erscheinungen, namentlich von dem Madonnenmaler par excellence, Andrea del Sarto, nicht ganz abzusehen. Wie Michele Ghirlandajo in seinen Fresken in den Lünetten der Florentiner Stadttore, zumal an der Porta alla Croce, den Einfluss von Andreas Madonna del Sacco nicht verbergen kann, so wird



Abb. 60. Tommaso da S. Friano, Geburt Christi
Florenz, SS. Trinità

auch in Brinas Werken Sartos Nachwirkung stark erkennbar. Die grösste Anzahl seiner Bilder besitzt die Akademie zu Florenz. Eine Santa Conversazione und die steif symmetrisch aufgebaute Anbetung der Könige können als rückständige, unpersönliche Leistungen ausser Betracht bleiben. Dagegen fesselt eine heilige Familie mit schlafendem Kind durch einen gewissen schön rhythmisierten Gruppenbau und gute Zeichnung; eine Madonna mit stehendem Kind und anbetendem Johannesknaben ist einfacher und unbedeutender. Von den übrigen Florentiner Sammlungen besitzt der Palazzo Pitti von Brina eine gute, früher dem Michele di Ridolfo zugewiesene heilige Familie (Abb. 61)[1]), die Galerie Corsini eine Madonnenhalbfigur von sehr schlichtem Charakter. In S. Michele Visdomini befindet sich eine signierte und 1570 datierte „Conceptio Immaculata". Ausserhalb von Florenz bewahren verschiedene Galerien und Privatsammlungen Madonnen und heilige Familien des Künstlers, so das Stuttgarter Museum (No. 507), das Museum in Hildesheim (aus dem Berliner Depot), die Sammlung Cremer in Dortmund (eine heilige Familie, in der die Zentralgruppe mit Stuttgart ziemlich genau übereinstimmt, und eine Madonna vor Landschaft, mit auffallend lionardeskem Typ), das Schloss Hollenberg bei Krems (abg. als „Rottenhammer" in Bd. I der Österr. Kunsttopographie S. 173) und die Galerie Harrach in Wien (als „Girolamo Bedoli").

Ausser diesen unter sich stark verwandten Halbfigurenbildern gibt es von Brina einige allegorische und mythologische Darstellungen. Die in der Galerie Durazzo Pallavicini zu Genua aufbewahrte „Caritas" (Replik unter Salviatis Namen in der Londoner Nationalgalerie) ist im Grunde nur eine der üblichen Madonnen in verkappter Form, allerdings von sehr geschickter Anordnung und reizender Natürlichkeit. In der Tat existiert sie als heilige Familie verändert, mit dem hl. Joseph auf der linken Seite, in einem Bild mit landschaftlichem Hintergrund in der Certosa bei Florenz (Kapitelsaal). Überraschender wirken zwei bislang dem Vasari oder Salviati zugewiesene Brustbilder der sich den Tod gebenden Lucretia und der Leda mit dem Schwan in der Galerie Borghese. Obwohl durch den Salviati nachempfundenen Reichtum an antikisierendem Schmuck von den religiösen Bildern Brinas abweichend, verraten doch diese Arbeiten in den Typen, der hellen, giftigen Buntheit wie in der Behandlung der Haare und Draperien den gleichen Meister. Brina muss derartige Heroinen in ähnlicher Auffassung öfter gemalt haben, denn eine den römischen Gegenstücken ganz nahe verwandte und fast gleichgrosse Figur befand sich z. B. in der ehemaligen Samm-

[1]) Eine wenig veränderte Replik in der Ermitage (Nr. 87).

lung Cavalieri in Ferrara (als Cr. Allori, versteigert München 1914). Möglicherweise kommt der Künstler auch als der Urheber der gemalten Kopien nach Michelangelos „Nacht" und „Aurora" in der



Abb. 61. Francesco Brina, hl. Familie
Florenz, Palazzo Pitti

Galerie Colonna zu Rom in Frage. Man hat auch diese wenig erfreulichen Arbeiten auf Vasari oder Salviati taufen wollen, aber koloristisch wie zeichnerisch besitzen sie viel mehr Beziehungen zu Brina, an den namentlich Landschaft und Beiwerk erinnern.

Brina kann in noch stärkerem Masse als Manzuoli und Portelli als typischer Vertreter eines engen, provinziellen Konservativismus gelten, und es erscheint verständlich, dass er gegen sein Lebensende (1577) nach dem weltentlegenen Volterra übergesiedelt ist, wo er für seine rückständige künstlerische Tätigkeit das rechte Verständnis voraussetzen durfte.

Wenn Florenz erst durch Rosso Fiorentino mit der römischen Hochrenaissance in nähere Berührung geriet, so war in Siena diese Beziehung schon ein reichliches Jahrzehnt früher hergestellt worden. Die durch zwei Jahrhunderte hindurch blühende sienesische Malerschule, einstmals eine ernsthafte Rivalin der florentinischen, war am Ausgange des XV. Jahrhunderts von einer Krise schwerster Art betroffen worden. Nachdem man es — wohl hauptsächlich aus Abneigung gegen das verhasste Florenz — lange verstanden hatte, durch prohibitive gesetzgeberische Massregeln fremde Künstler von sich fernzuhalten, war infolge der generationenlangen künstlerischen Inzucht eine Ideenarmut und gänzliche Dekadenz der heimischen Schule eingetreten, die eine Erholung aus eigener Kraft unmöglich zu machen schien. Man wandte sich, als man die traurige Lage nicht mehr verkennen konnte, schliesslich an auswärtige Künstler, und zwar, um den Florentinern keinen Anlass zur Genugtuung zu geben, lieber an umbrische Meister wie Perugino und Pinturicchio. So kam es, dass die sienesische Schule, die von Haus aus rein toskanischen Charakters war, mehr und mehr mit den Bestrebungen der Umbrer in Berührung kam und, als diese selber durch Raffael ganz in der römischen Hochrenaissance aufgingen, ebenfalls in die Gefolgschaft Roms hineingeriet.

Sodoma und Peruzzi, die für Siena den Übergang aus quattrocentistischer Befangenheit zum Cinquecento bedeuten, können beide kaum als Vertreter einer eigenen lokalen Schule angesehen werden. Jener kam als fertiger Meister von ausgesprochen oberitalienischer — lombardischer — Eigenart in die sienesische Gegend, versuchte dann sein Glück am Hofe der Päpste und zog sich von dort, durch Raffael und dessen Schüler in den Hintergrund gedrängt, wieder nach dem kleinen südtoskanischen Bergstädtchen zurück, wo er sich leicht als der erste zu behaupten vermochte. Es ist kaum etwas in seiner um die zeichnerischen und plastischen Probleme der toskanisch-römischen Schule völlig unbekümmerten Produktion, was mit Notwendigkeit gerade in Siena oder überhaupt in Mittelitalien entstanden sein müsste. Die heiter kontemplative Ruhe und gleichmässige ausdruckslose Anmut seiner Gestalten, der instinktmässig warme malerische Ton in seinen Bildern und Fresken, die nach toskanischen

Begriffen der eigentlichen „Zeichnung“ gänzlich entbehren — alles dies bleibt an ihm bis zu seinen letzten Schöpfungen als sein oberitalienisches Erbteil haften, mag er auch hie und da sich bemühen, Bewegung oder lebhafteren physiognomischen Ausdruck in seine Gestalten zu bringen. Peruzzi aber, der allerdings Toskaner von Geburt war, hat in Siena nicht genug geschaffen und war auch zu wenig eigentlicher Maler, um irgendwie schulbildend oder auch nur in weiterem Sinne fördernd wirken zu können. Er gehört mit seinen wenigen erhaltenen Arbeiten zu den Kreisen jener Künstler älterer Schulung, die sich in Rom neben Raffael in achtenswerter Weise um die Eroberung des „modernen“ Stiles bemühten, ohne doch die Fähigkeit zu besitzen, gleichen Schritt mit dem Urbinaten zu halten. Darum ist seine Tätigkeit trotz einzelner, in manchem Sinne bemerkenswerter Leistungen ohne eigentliche Auswirkung und bleibende Bedeutung geblieben.

Sienas Lage zu Beginn des Cinquecento kann als typisch für das Los angesehen werden, das die kleineren Kunststätten Toskanas und Umbriens infolge der allgemeinen zentralisierenden Richtung der Entwicklung treffen sollte. Die beiden grossen Vororte allen modern gerichteten Strebens in Mittelitalien nahmen mehr und mehr den gesamten Strom des künstlerischen Schaffens in sich auf, und zwar so, dass Rom, seine Rivalin an Ideenreichtum und Grösse der Gestaltung immer weiter überflügelnd, den Florentiner Einfluss auch innerhalb der eigentlichen Toskana zurückdrängte. Das tritt zunächst sehr deutlich im Südosten, also in Städten wie Arezzo, Borgo S. Sepolcro und dem benachbarten Città di Castello zutage, wo schon früher eine enge Berührung mit den südlichen Nachbargebieten bestanden hatte, sodann aber auch im Südwesten, in den Gebieten von Siena und Volterra —: sprechende Beispiele dafür sind Daniele da Volterra, Marco da Siena und G. P. Rossetti. Eine selbständige lokale Schule hörte auf zu existieren; bedeutendere Talente verliessen sehr bald ihre Heimat, um ihre Kräfte an den römischen Monumentalaufgaben zu schulen, und die im Lande bleibenden kleinen Geister waren natürlich bei ihrer geringen Selbständigkeit nicht imstande, eine wirkliche Tradition im alten Sinne aufrechtzuerhalten.

Den alleinigen Vorteil dieser allgemeinen Verschiebung genoss die römische Schule. Innerhalb der Toskana aber wurden dadurch nicht nur die einzelnen kleineren Kunstorte selber benachteiligt, sondern mehr und mehr auch Florenz, das seine beste Kraft aus dem Reichtum und der vielgestaltigen Selbständigkeit der einzelnen toskanischen Lokalschulen gezogen hatte und sich nun infolge des Vordringens der römischen Vorposten im eigenen Lande immer

bedenklicher isoliert fand. Ursprünglich verleugnete sich bei der Verarbeitung der römischen Einflüsse eine gewisse toskanische Eigenart noch nicht völlig. Aber seit der Mitte des XVI. Jahrhunderts verlor sich auch dieser letzte Schimmer. Zwar entfalteten die Vanni und Salimbeni gegen das Ende des Cinquecento wieder eine stärkere Produktion in Siena, allein ihre künstlerischen Ideale waren durchaus die der baroccesken römischen Malerei. Die Eroberung Sienas durch Cosimo I. (1555) konnte die Abkehr der sienesischen Kunst von den toskanisch-florentinischen Idealen in keiner Weise aufhalten. Infolge der gewaltsamen Angliederung der traditionsstolzen Republik an die neue toskanische Monarchie wurde die Abneigung gegen alles Florentinische eher noch stärker, und es ist geradezu auffällig, wie sehr sich Siena von den in Florenz gegen 1600 herrschenden Bestrebungen abseits gehalten hat.

Der letzte bedeutende Vertreter eines noch ausgesprochen toskanischen Empfindens in der sienesischen Malerei ist Domenico Beccafumi, genannt Meccherino. Obwohl er um 1510 bis 1512 in Rom gewesen ist und sich hauptsächlich an den Werken Raffaels geschult zu haben scheint (daneben natürlich auch an Michelangelo), erweist er sich nach seiner Rückkehr nicht einfach als provinzieller Fortsetzer der römischen Manier, sondern als ein ganz eigenartiger, an phantastischen Einfällen reicher Künstler, der mit Sodoma in seiner Weise durchaus konkurrieren kann. Seine Stärke ist allerdings nicht jene oberitalienische Weichheit und Harmonie der malerischen Erscheinung, nicht jene lombardische Empfindung für Anmut und Zartheit des physiognomischen Ausdrucks, wie sie Sodoma besitzt. Vielmehr strebt er als echter Toskaner nach Kraft und Anspannung in der Zeichnung des Figürlichen und in den Bewegungen, nach kontrastreicher Komposition, nach interessanter Auffassung und Belebung des Gegenständlichen, wobei er sich durch einen ausgesprochenen Hang zum Bizarren und Seltsamen charakterisiert. In dieser Hinsicht ist er dem Rosso Fiorentino zu vergleichen, mit dem er auch in der starken Akzentuierung der Linie und des plastischen Motivs in seinen Gestalten, ja selbst in der Vorliebe für eine sonderbar erregte, buntfleckig helle Koloristik Ähnlichkeit besitzt. Allerdings ist Rosso seinem sienesischen Zeitgenossen an monumentalem Schwung der Komposition, plastischer Grossartigkeit der Bewegungsmotive und an Intensität des Ausdrucks unendlich überlegen. Seine weltmännische Geste lässt das Unruhige und sonderbar Überladene in den kleinlich gegliederten Bildern Beccafumis doch recht peinlich als provinzielle Befangenheit hervortreten. Es war schon früher eine Eigentümlichkeit der Sienesen gewesen, die wuchtige Florentiner Form gewissermassen



Abb. 62. Domenico Beccafumi. Das Jungste Gericht
Siena, S. Maria del Carmine

zu „verniedlichen" — nun wird dieser Versuch sogar mit dem strengen Stile des Cinquecento angestellt, der solchen Tendenzen gewiss nicht günstig war.

Beccafumis Anfänge verraten von der bizarren Art seines künstlerischen Naturells noch nicht viel. In dem einfach-edlen Altarbild mit der hl. Katharina von Siena und den stehenden Heiligen Benedikt und Hieronymus (Siena, Akademie), das bald nach 1512 entstanden ist, hat die streng symmetrisch-tektonische Fassung der Komposition und die ruhige Würde der Gestalten mehr von der mönchischen Art des Fra Bartolommeo als von römischem Pathos und von raffaellesker Dramatik. Man darf nicht vergessen, dass zu der Zeit, in der Beccafumi in Rom gewesen ist, Raffaels Stil noch nicht bis zu den letzten Konsequenzen durchgestaltet war. Eigentümlich aber ist bereits in diesem Frühwerk das Streben nach kapriziösen Einzeleffekten des Helldunkels und der Farbe, die sich zumal in der malerischen Behandlung der Architektur und der Landschaft stark vordrängen. Auch im übrigen beeinträchtigen allerhand willkürliche und kleinliche Einzelheiten den grossen, ruhigen Stil des Ganzen, so die in den Proportionen ganz verfehlte Glorie mit der Madonna und den Engeln in den Wolken, das schreiende Muster des Fussbodenmosaiks, die engbrüstigen Formen des rahmenden Architekturmotivs u. a.

Mit dem für S. Maria del Carmine bestimmten Jüngsten Gericht (heute Akademie) tritt dann die phantastische, spukhaft konfuse Art Beccafumis mit greifbarer Deutlichkeit in die Erscheinung. Vasari berichtet, dass sich der Künstler bei diesem Altargemälde derartig in seinen Irrwegen verrannt hatte, dass er es selbst für notwendig befand, das Bild kurz vor der völligen Vollendung aufzugeben und den Gegenstand in einer von Grund auf abweichenden „Invenzione" noch einmal zu malen. In der verworfenen Fassung der Akademie ist die obere Bildhälfte mit einer äusserst unruhigen Glorie phantastischer, wildbewegter Engel ausgefüllt, die den reich gekleideten hl. Michael umgeben. Die untere Hälfte zeigt eine „pioggia d'ignudi anzi confusa che no", nämlich michelangelesk beeinflusste Leiber von Auferstehenden inmitten eines Wirrwarrs von sonderbaren Beleuchtungseffekten, dazwischen in höchst verworrener Verknäuelung allerhand fratzenhaften Höllenspuk.

Gegenüber so viel unklarer Überladenheit bedeutet die endgültige Fassung des Bildes (im Carmine; Abb. 62) eine entschiedene Klärung und Vereinfachung. Die dominierende Figur des hl. Michael ist bedeutend tiefer, in das Zentrum des ganzen Altarbildes, gerückt, während darüber, von einer unvergleichlich klarer gruppierten Engelsglorie umgeben, Gottvater thront, eine wuchtige, eindrucks-



Abb. 63. Domenico Beccafumi. Christus im Limbus
Siena, Akademie

volle Gestalt von grossartiger Haltung und Gebärde (in der früheren Fassung war diese Figur besonders kümmerlich bedacht und mit genauer Not noch eben in die oberste, sich im Halbkreis rundende Bildschicht hineingeschoben worden). Die untere Bildhälfte ist von allen ihren überflüssigen Ignudi befreit worden, hat dagegen durch Steigerung der übernatürlichen Beleuchtungseffekte an Spukhaftigkeit noch erheblich zugenommen. Überhaupt ist das Helldunkel mit grosser Meisterschaft zur Verdeutlichung des Visionären, Unheimlichen der ganzen Szene benutzt. Sehr eindrucksvoll ist im besonderen der Kontrast zwischen der völlig beschatteten Gestalt Gottvaters und dem von einem blendenden Lichte getroffenen hl. Michael; und etwas Neues bedeuten für die Toskaner alle diese plötzlichen Helligkeiten und Reflexe, die in einem geisterhaften Aufblitzen über das ganze Bild hinzuhuschen scheinen. Beccafumi steht in der Tat mit seiner Begabung für das Helldunkel innerhalb der Malerei Mittelitaliens jener Zeit vereinzelt da, wenn es auch falsch wäre, ihn — wie es Lanzi tat — mit Correggio zu vergleichen. Dazu fehlt es ihm doch allzusehr an dem eigentlichen Sinn für geschlossene malerische Wirkung. Was seine Bilder bieten, ist nie etwas in sich Gerundetes, sondern ein bizarres Aneinanderreihen geistreicher Einzelheiten. Er bleibt in seiner Herbheit und Kälte stets der plastisch-zeichnerisch empfindende Toskaner.

Von dieser Seite zeigt er sich denn auch in dem wichtigsten Altarbild seiner späteren Zeit, dem C h r i s t u s i m L i m b u s für S. Francesco (heute in der Akademie; Abb. 63)[1]. So bizarr auch hier wieder die szenische Einfassung des Vorganges durch Architekturkulissen und grottenartige Felsmotive erscheint, so entschieden ruht doch diesmal der Akzent auf der kunstvollen Gruppierung bewegter menschlicher Körper. Verglichen mit dem etwa ein Jahrzehnt später entstandenen Altarbilde Bronzinos gleichen Inhalts wirkt Beccafumi allerdings kompositionell noch sehr gemässigt; möglich sogar, dass ihm für die Disposition des Ganzen noch Dürers Holzschnitt von 1510 (B. 14) vorschwebte. Für Siena indes bedeutete seine Lösung eine ausserordentlich kühne und „moderne" Leistung. In der vorne lagernden Repoussoirfigur eines herkulischen Mannes, in dem verkünstelt bewegten Christus, der hinter ihm stehenden Paradefigur sowie in der vielbewunderten Eva sahen Beccafumis Landsleute sicherlich vollendete Nachahmungen des michelangelesken Vorbildes; sie stiessen sich auch schwerlich an den vielen Roheiten, die das Bild nach dem heutigen Empfinden enthält. Sogar Vasari, der Beccafumi überhaupt

1) Eine robust behandelte lavierte Federskizze dazu in den Uffizien (Nr. 15074).

(und nicht ohne Tendenz gegen Sodoma) stark herausstreicht, schloss sich der sienesischen Bewunderung an, obwohl ihm die provinzielle Note in Schöpfungen dieser Art kaum entgangen sein dürfte.

Vielseitiger als in seinen Altargemälden und wenig originellen religiösen Tafelbildern bewährt sich das an dekorativen Einfällen reiche Talent des Künstlers in seinen Freskomalereien und in den Entwürfen für das in Sgraffitomanier hergestellte Fussbodenmosaik



Abb. 64. Domenico Beccafumi, Geschichte des Kodrus (Deckenfresko)
Siena, Palazzo della Repubblica

des Sieneser Doms. Man hat gegenüber diesen Arbeiten unbedingt den Eindruck, als müsse der Künstler nach dem von Vasari überlieferten Aufenthalt in Rom noch einmal, vielleicht in den zwanziger Jahren, dort eingehende Studien betrieben haben; jedenfalls ist die in den Jahren 1529 bis 1535 reich mit allegorischen Figuren und antiken Geschichtsdarstellungen ausgemalte Decke im Palazzo della Repubblica (Sala del Consistoro) ohne eine Kenntnis der entsprechenden Werke Perinos und seines Kreises kaum zu denken. In sehr geschickter Weise hat Beccafumi das Spiegelgewölbe des

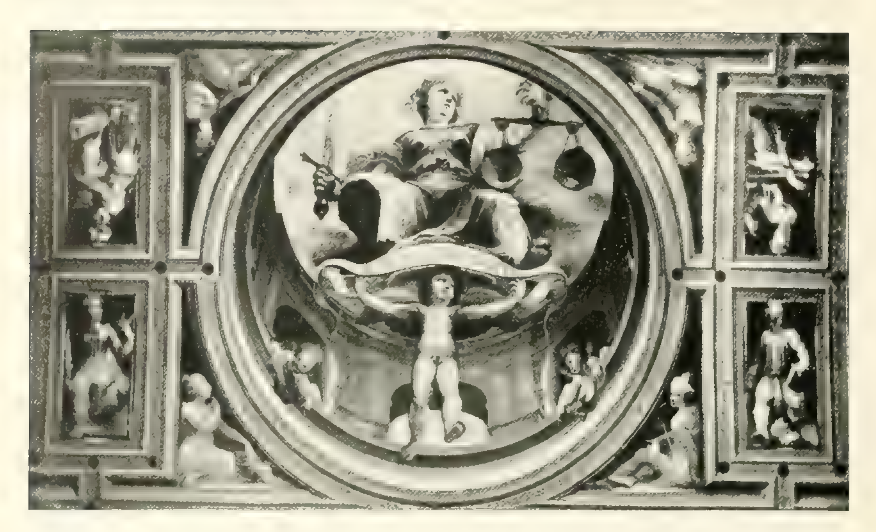


Abb. 65. Domenico Beccafumi, Aus dem Deckenfresko der Sala del Concistoro
Siena, Palazzo della Repubblica

länglichen Saales in eine Reihe von Kompartimenten gegliedert: Brustbilder mit römischen Geschichtsszenen, Oktogone mit allegorischen Figuren, dazwischen in grösseren und kleineren Zwickeln und Medaillons Putten und Tugendgestalten[1]) sowie antike Helden. Die gesamte Gliederung der Decke ist durch illusionistische malerische Künste erreicht worden, ohne irgendwelche Heranziehung von Stukkaturen und anderen plastisch-dekorativen Hilfsmitteln. Und man muss gestehen, dass der Eindruck trotz der kleinlichen Buntheit des Ganzen und der Vorliebe Beccafumis für etwas süssliche Farbenakkorde doch kein unangenehmer ist. Die mit allerhand Requisiten des römischen Stiles vollgestopften Historietten (vgl. Abb. 64) sind nach unserem Gefühl allerdings mehr kuriose denn erfreuliche Ableger der Schule Perinos, haben aber als Erstlinge dieser spezifisch „modernen" Gattung in Siena zweifellos sensationell gewirkt. Vermittelten sie doch immerhin erstmalig den römischen Reichtum an Körpermotiven, Draperien, Architekturen und vor allem an dramatischer Bewegung. Ähnlich wie Rosso, aber freilich in mehr derb-provinzieller Manier, modifiziert auch Beccafumi das römische Empfinden in fühlbarer Weise durch die wunderlichen Physiognomien

1) Die neben den Halbmedaillons mit dem König Speusippus in einem kleinen Zwickel angebrachte kniende weibliche Figur, anscheinend eine Justitia, dürfte nach einer Fassadenmalerei Tibaldis in Rom frei kopiert sein (Zeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, vgl. H. Voss, Jahrbuch d. k. pr. Kunsts. 1913, Heft 4) — auch dies vielleicht ein Hinweis auf einen römischen Aufenthalt Beccafumis um 1530.



Abb. 66. Domenico Beccafumi, Geschichte des Moses
Nach dem Paviment im Dom zu Siena

und Grimassen seiner Typen, wie er denn mehrfach auch wieder mit allerhand Feuerwerkskunststückchen zu paradieren sucht, die man in Rom in der antiken Historie jedenfalls eher vermieden als angestrebt hätte.

Wo es sich um eine lediglich ornamental-dekorative Belebung der Kompartimente handelt, kommt ihm seine Fülle an originellen Einfällen aufs glücklichste zustatten. In all diesen zahllosen dekorativen Details, in den hockenden und sitzenden Männern und Frauen der Zwickel und Halbmedaillons wie in den hie und da eingestreuten fliegenden Putten pulst tatsächlich eine lebendige Empfindung und jener spezifisch toskanische Esprit, der, wie man nicht vergessen darf, auch ein gutes Teil der Kunst Perinos ausmacht. Bezeichnend für die Geschmacksrichtung der ganzen Periode aber ist der besondere Beifall, den zwei perspektivisch-illusionistische Spielereien des Künstlers fanden: die in der Mitte des Gewölbes in kühner Verkürzung oberhalb eines vorgetäuschten Kuppeltambours in Wolken thronende Justitia (Abb. 65) und die in eines der Oktogone eingeordnete Sotto-in-su-Darstellung der Enthauptung des Spurius Cassius. Vasari kann sich nicht genug tun in der Beschreibung der Justitia, die sich, in stärkster Untensicht gegeben, von den Füssen bis zu den Schultern in unglaublich feinen Abstufungen langsam aufhelle und beinahe in Licht auflöse. Und

ähnliche Spielereien waren es, die der — vielleicht sogar noch bravouröseren — Enthauptungsszene ihren grossen Erfolg verschafften.

Beccafumi hat in ungefähr der gleichen Zeit noch eine andere Deckenmalerei ausgeführt, und zwar in der heutigen Casa Bindi-Sergardi in Siena. Während diese den Fresken im Palazzo Pubblico sehr verwandte Arbeit erhalten ist, sind seine in Genua für Andrea Doria geschaffenen dekorativen Werke untergegangen, und zwar, falls Vasaris abschätziges Urteil zu Recht bestand, nicht zum Unglück des Künstlers. Es ist wohl zu glauben, dass er, der aus niederen Verhältnissen stammende ungebildete Kleinstädter, sich in Genua wenig wohl fühlte und überhaupt, wie er Vasari gelegentlich gesagt hat, „das Empfinden hatte, ausserhalb Sienas nichts Rechtes leisten zu können". So blieb denn die genuesische und eine kurz vorhergehende Pisaner Episode ohne weitere Folgen für ihn. In seine Heimat zurückgekehrt (kurz nach 1541), entwarf er einen Teil des berühmten Pavimentes im Sieneser Dom, das in einer eigentümlichen Schwarzweissmanier Geschichten des Alten Testaments wiedergibt. Von Beccafumi rühren die Darstellungen der Opferung Isaaks, des Quellwunders Mosis und andere Szenen dieser Art her, die sich in ihrer ausdrucksvollen, vereinfachten Zeichnung wohl mit Rosso Fiorentino vergleichen lassen und zu dem im Stile Grossartigsten gehören, das der Künstler überhaupt geschaffen hat (Abb. 66)[1]. Er ist daran mit einer langen Unterbrechung tätig gewesen, zuerst zwischen 1517 und 1525, dann um die Mitte der vierziger Jahre, wo er die kühneren, bewegteren Szenen entworfen hat. Im Jahre 1551 ist er, ohne Schüler in seiner Heimat herangebildet zu haben, gestorben.

Mit seinem Tode ist gewissermassen der letzte Vertreter einer eigentlichen sienesischen Lokalschule dahingeschieden, mag es auch hier wie in anderen kleineren Zentren der Toskana immer noch eine eifrige künstlerische Produktion gegeben haben. Ein schwächlicher Ausläufer der von Beccafumi und Sodoma ausgehenden Bewegung, Bartolommeo Neroni (Maestro Riccio genannt), sei noch abrundend erwähnt. Er ist in den Kirchen seiner Heimat mit allerhand handwerksmässigen Altarbildern vertreten, in denen er einen vielgliedrigen, durch Architekturkulissen, Vordergrundfiguren und Engelglorien reich gemachten Stil vertritt — eine sehr provinzielle Parallelerscheinung zu dem mit Vasari in Florenz einsetzenden Manierismus. Zu einem seiner besten Altarstücke, einer

1 Die Kartons werden zum Teil im Museum des Doms aufbewahrt; einige Fragmente in der Pariser École des Beaux-Arts.

im Carmine zu Siena aufbewahrten Anbetung der Hirten, besitzt das Berliner Kupferstichkabinett die in vielen Dingen abweichende Vorzeichnung. Der Künstler war auch Prospektmaler und einer seiner Szenerieentwürfe ist von Andrea Andreani in farbigem Holzschnitt wiedergegeben worden. Er ist bis in die siebziger Jahre tätig gewesen, ohne mit der allgemeinen künstlerischen Bewegung Schritt halten zu können.

Kapitel IV

Angelo Bronzino

Während sowohl Pontormo wie Rosso bei aller Verschiedenheit ihrer Entwicklung mit den Wurzeln ihrer Kunst noch beide in der eigentlichen Hochrenaissance steckten, steht Angelo Bronzino, den man neben ihnen als dritten zu nennen gewöhnt ist, bereits in seinen ersten Arbeiten auf dem Boden der von der neuen Generation erstrebten Ideale. Von den Certosafresken an (1522) wird der 1503 geborene Künstler der getreue Mitarbeiter seines um ein knappes Jahrzehnt älteren Lehrers Pontormo. Seine künstlerische Sprache bleibt lange Zeit in erstaunlicher Übereinstimmung mit dem Stil des von ihm hochverehrten Meisters, auf dessen sonderbaren Charakter er, wie Vasari bezeugt, einen wohltuenden Einfluss ausgeübt hat. An Pontormos monumentalen Arbeiten ist er sogar nicht unwesentlich mitbeteiligt gewesen, so schon in der Certosa, wo er zwei Türlünetten aus eigener, noch recht dürftiger Erfindung mit Fresken ausgefüllt hat, dann in der Cappella Capponi in S. Felicita, wo das eine Evangelistentondo des Gewölbes von ihm herrührt. Der Pygmalion der Galerie Barberini und der sehr ähnliche Tobias mit dem Engel in der Galerie Borghese sind charakteristische Tafelbilder dieser Zeit; ersterer wurde als Deckel für ein Porträt von der Hand seines Meisters ausgeführt.

Zwei Jahre lang, von 1530 bis Anfang 1532, weilte Bronzino am Hofe des Herzogs Guidobaldo in Pesaro. Er hat hier an der Ausmalung der Villa Imperiale einen allerdings ziemlich untergeordneten Anteil gehabt (ein Putto in der Camera dei Semibusti ist von ihm, die anderen Zwickelfiguren von seinem Mitarbeiter Raffaellino dal Colle). Wichtiger als diese fragmentarischen Zeugnisse seiner Tätigkeit als Freskant sind zwei eben damals entstandene Tafelbilder. Das Bildnis des Herzogs (heute im Palazzo Pitti) verrät schon ganz den ausserordentlichen Darsteller höfischer Vornehmheit, als der Bronzino später so hochberühmt geworden ist. Es darf zwar gegenüber späteren Schöpfungen noch einfach und zurückhaltend genannt werden, besitzt aber schon ganz die kühle Gefühlstemperatur, die für Bronzino bezeichnend ist; farbig ist es von ausdrucksvoller, schneidender Herbheit, darin Pontormo ganz entgegengesetzt. Das zweite Werk dieser Zeit ist eine der ganz einzig-

artigen Schöpfungen der Florentiner Malerei jener späten Tage: eine äusserst lebendige und frische Schilderung des Wettkampfes zwischen Apollo und Marsyas, die für den Herzog auf den Deckel eines Clavecin gemalt wurde. Das von Vasari genannte und von Borghini näher gekennzeichnete Gemälde befindet sich, lange dem Correggio zugeschrieben, heute in der Ermitage (Abb. 67—68)[1]. Obwohl es ohne die kleinfigurigen Bilder Pontormos undenkbar wäre, stellt es seinem Urheber doch das Zeugnis voller künstlerischer Selbständigkeit aus. Auch Bronzino mag, wie es von seinem Lehrer bekannt ist, in den zwanziger Jahren Dürersche Stiche intensiv studiert haben — und die ausgesprochene kleinmeisterliche Prägung des Nackten auf dem Clavecinbilde spricht sehr dafür —: jedenfalls ist seine Formensprache eine von Pontormo stark verschiedene, spitzere, scharfkantigere geworden. Auch die Bewegungen besitzen bereits jenes Eckige, Schneidende, das man dann auf den späteren Schöpfungen Bronzinos durchweg findet.

Wie bei Pontormo selber, so bedeutet auch im Schaffen des Schülers der Anfang der dreissiger Jahre einen bedeutsamen Wendepunkt. Michelangelo tritt nunmehr mit elementarer Gewalt in beider Bereich, und unter seinem Einfluss vollzieht sich auch bei Bronzino eine völlige Stilwandlung. Am deutlichsten äussert sie sich in der ausserordentlich gesteigerten Körperlichkeit der nackten Figuren, der starken Betonung der Muskeln und einer bis zu bildhauerischer Schärfe gesteigerten Modellierung. Dazu kommt ein äusserst kaltes, hartes Kolorit, das den Eindruck der Plastikmalerei noch erhöht, aber trotz seines völlig unmalerischen Charakters doch einen sehr eigenartigen, wenngleich herben Farbensinn nicht verleugnet. Das zweite Hauptmoment ist eine bedeutende Zunahme an Kontrapostik und Bewegungen, verbunden mit gewagten Überschneidungen und Verkürzungen. Da beides, die wachsende Körperlichkeit und Plastik der Figuren sowie das Plus an Bewegung und Verkürzung, den gegebenen Bildraum sehr schwer belastet, so entsteht eine Unruhe und Gedrängtheit in den grösseren Kompositionen, die mit der ständig zunehmenden Figurenzahl wächst und zu stufenweisem Aufbau der Gruppen und Übereinanderschichtung der Figuren zwingt. Es ist keine Frage, dass hierin eine grosse Gefahr liegt, und dass die florentinische Kunst ihre heitere Grazie und Leichtigkeit endgültig einzubüssen droht. Eine durch und durch unnaive Kunst tritt immer mehr an die Stelle jener Selbstverständlichkeit des Empfindens und Gestaltens, die noch Andrea del Sarto überall und Pontormo wenig-

1) Über seine Geschichte vgl. Voss, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4, mit Begründung der Zuweisung an Bronzino.

stens in seinen Anfängen besitzt. Aber es wäre ungerecht, gegenüber den Nachteilen nicht anerkennen zu wollen, dass Bronzino entscheidender noch als Pontormo und selbst als Rosso Fiorentino die Kenntnis des nackten menschlichen Körpers in Florenz auf neue Grundlagen gestellt hat, dass er die Errungenschaften der Plastiker, zumal Michelangelos, für die Malerei aufs Neue zu erobern verstand. Und beim Vergleich mit einem ihm darin verwandten römischen Künstler, Daniele da Volterra, zeigt sich auch deutlich, wie persönlich jeder von beiden trotz der gemeinsamen Schulung an Michelangelo den Körper gestaltet. Wenn bei Daniele eine römisch schwere Massigkeit und geschlossene Konturwirkung den Willen zum Kontrapost zu bändigen weiss, scheut sich Bronzino nicht vor stärkster Zersplitterung und Vereinzelung der Silhouette. Und wenn Daniele seinen machtvoll, breit aufgebauten Körpern stets einen gewissen Spielraum zum Auswirken ihres Bewegungsgehaltes lässt, greifen die kompliziertgliedrigen Figuren des Florentiners immer enger und kunstvoller ineinander, sodass ein Eindruck von widerspruchsvoller Enge entstehen muss. In dieser unmonumentalen Häufung von Wirkung und Gegenwirkung liegt gegenüber den Michelangelonachahmern in Rom das spezifisch Toskanische. Der entscheidende Schritt zum Manierismus Vasaris und seiner Nachfolger scheint getan — allein es bleibt ein tiefreichender Unterschied: Bronzino weicht niemals von der gediegenen Überlieferung sorgfältiger Behandlung und langsamer, genau erwogener Durchführung ab, während seit Vasari als Haupterfordernis die Schnelligkeit und die damit verbundene Vernachlässigung von Zeichnung und malerischer Ausführung gilt. Und trotz eines gelegentlichen und gewiss nicht eindruckslos verbrachten Aufenthalts in Rom beharrt Bronzino doch auch sonst in den Wegen einer spezifisch Florentiner Kunst, an der die römische Verführung wirkungslos abprallt. Nicht ebenso unempfindlich erwies er sich nun allerdings gegen die durch Cosimos Regierungsantritt angebahnte innere Umwandlung der Florentiner Verhältnisse: dieser Verführung unterlag er durchaus, ja er wurde als Bildnismaler der eigentliche Herold des neuen Regiments und seines Repräsentanten.

Die hauptsächliche Frucht der Tätigkeit Bronzinos in den dreissiger Jahren waren sicherlich die Fresken, die er für Pontormo, vermutlich unter Wahrung seiner Selbständigkeit, in den Villen Careggi und Castello ausgeführt hat. Nach ihrem Untergang hat man sich an die Tafelbilder zu halten, die über Bronzinos Entwicklung in diesem Jahrzehnt den besten Aufschluss geben. Eine massvolle Weiterbildung älterer Florentiner Traditionen bedeutet die Anbetung der Hirten des Budapester Museums, wo nur einzelne



Abb. 67. Angelo Bronzino, Der Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas
Petersburg, Ermitage

Abb. 68. Angelo Bronzino, Der Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas (Ausschnitt)
Petersburg, Ermitage

stark akzentuierte Bewegungen, u. a. bei Joseph und dem jugendlichen Hirten ganz rechts, als entschiedene Neuerungen auffallen. Auch die beiden heiligen Familien im Palazzo Pitti und in der Wiener Galerie folgen dem allgemeinen Schema solcher Halbfigurenbilder ohne bemerkenswerte Änderungen. Von beiden Kompositionen wirkt jene der Pitti-Galerie (für Bart. Panciatichi gemalt) intimer und empfundener. Die Betonung der bildhauerischen Form, die schon hier wahrzunehmen ist, steigert sich in der offenbar späteren Wiener Fassung zu einer bereits unangenehm hart wirkenden Plastikmalerei. Die Figuren wölben sich dem Beschauer jetzt mit derartiger Intensität entgegen, dass die Räumlichkeit unklar wird und ein fast beängstigender Eindruck von Luftlosigkeit entsteht[1]).

Ganz einseitig überwiegt vollends das plastische Interesse in dem hockenden Giovannino der Borghese-Galerie. Jede Spur einer Auffassung, die da dem Geiste der religiösen Legende nahekäme, ist geschwunden. Weder Andreas lässig-schöner Edelknabe noch der feurige Prediger Raffaels finden in diesem klotzigen Modell mit dem gleichgültigen und ausdrucksleeren Gesicht einen Nachhall: das Ganze ist nur eine virtuose Aktansicht, die durch ein erkünsteltes Bewegungsmotiv „interessant" gemacht wird. Verglichen mit diesem Produkt ist immerhin Danieles Täuferbild in der kapitolinischen Galerie, trotz seiner unleugbaren michelangelesken Ausartungen, in der Auffassung dem Gegenstand angemessener, ganz abgesehen von der einheitlichen Gestaltung des Körpermotives, die sich aus Danieles bildhauerischen Fähigkeiten erklärt.

Es ist klar, dass Bronzinos einseitiges Interesse für Nacktes und Bewegung sich in mythologischen Vorwürfen freier entfalten konnte als in biblischen Themen. So sind denn mehrere Bilder mit Vorwürfen jener Art uns heute sympathischer, wie sie wohl auch von Bronzino mit wesentlich mehr innerer Anteilnahme ausgeführt wurden. Als verhältnismässig klar aufgebaut und infolge der Bevorzugung einfacher Körperansichten optisch leicht aufzunehmen muss die Venus mit Amor in Budapest bezeichnet werden, ein Bild, das man (wohl mit Unrecht) als Karnevalsdekoration angesehen hat. Schon aber heben sich aus dem von Bronzino bevorzugten schwärzlichen Grunde, der die Körper so kräftig hervortreten lässt, allegorische Nebenfiguren hervor, die dann auf der figurenreichen Fassung des Gegenstandes in der Londoner Nationalgalerie die Hauptgruppe zu

1) Eine heilige Familie in ganzen Figuren, wohl ebenfalls aus dieser Zeit, besitzt die Sammlung Stroganoff in St. Petersburg (vgl. Trésors d'Art en Russie I, S. 100). — Ferner eine bildmässig behandelte Zeichnung dieser Art (ohne Meisternamen) im Städelschen Institut (Nr. 5601).

erdrücken drohen (Abb. 69). Nur zu aufdringlich äussert sich in ihnen das unbezähmbare Verlangen des Künstlers, geistreich und beziehungsvoll zu gestalten. Venus und Cupido sind in gesuchtester Weise von den verschiedenartigsten Gestalten umringt, allegorischen Vertretern von allerhand Liebesleidenschaften. Wahrscheinlich rührt diese Invenzione von Bronzino selber her, dem als einem der Vertreter des bernesken Stiles in Florenz auch auf literarischem Gebiet eine gewisse Bedeutung zukommt. Um seine Gedanken recht voll-



Abb. 69. Angelo Bronzino, Allegorie der Liebe
London, Nationalgalerie

ständig und deutlich auszudrücken, hat er nun die Träger der allegorischen Konstruktion bis zur Verwirrung kompliziert und widrig ineinander geschoben, von der gespreizten Hauptgruppe an bis zu den nebensächlichsten Kleinigkeiten. Alle Bewegungen sind mit übertriebenem Aufwand an Gliederverdrehungen in Szene gesetzt, jeder Durchblick zwischen zwei Gliedmassen lässt bald hier einen Kopf, bald dort eine Hand hervortreten, sodass man Mühe hat das Zusammengehörige zu vereinigen und das Warum zu verstehen. Dazu kommt noch die Sucht nach Kontrasten auch im physiognomischen

Ausdruck, die den Künstler manche Köpfe bis zur Grimasse verzerren lässt. Eine künstlerische Bewältigung dieser unerhörten Fülle ist durch eine an Mitteltönen reiche Abschattierung der einzelnen Partien und durch ausgiebige Verwendung der Diagonale als Kompositionsfaktor erstrebt und bis zu einem gewissen Punkte in der Tat erreicht worden. Aber so achtenswert der künstlerische Kraftaufwand an sich ist, so nutzlos ist er im Grunde vertan. Das Londoner Gemälde weckt wohl Staunen und Verwunderung, aber es lässt völlig kalt.

Noch einmal ist Bronzino, wahrscheinlich erst in den fünfziger Jahren, zu dem gleichen Thema zurückgekehrt (Gemälde der Galerie



Abb. 70. Angelo Bronzino, Venus und Amor
Rom, Galerie Colonna

Colonna; Abb. 70). Diesmal kommt er dem Venuskarton Michelangelos, der ihn ursprünglich wohl zu seinen Darstellungen angeregt haben mag, näher als in den beiden früheren Fassungen. Er beschränkt sich auf die in liegender Stellung gegebene Venus, den sich über sie beugenden Amor und einen just den Köcher des Knaben entwendenden Satyr, der durch dunklere Abschattierung als akzessorische Figur charakterisiert wird. Die Haltung der Venus ist wieder recht gezwungen, und auch auf den schrillen Diagonaleffekt hat Bronzino nicht verzichten mögen (Z-artige Linie der beiden Ober- und Unterarme). Aber die Hauptgruppe ist doch gegen das Londoner Bild wesentlich vereinfacht und das Gesamtmotiv klarer und einheitlicher gestaltet. Ebenso ist der Satyr diesmal keine erklügelte



Abb. 71. Angelo Bronzino, Hochzeitsallegorie. Entwurf für eine Festdekoration. Zeichnung (1561)
Paris, Louvre

allegorische Person, sondern ein sehr glaubhaftes Wesen von Fleisch und Blut, dessen grinsender Gesichtsausdruck von einer beinahe abstossenden Naturalistik ist. Nicht immer freilich ist Bronzino die gleiche Umwandlung eines allegorisch-literarischen Gedankens in lebensvolles Geschehen gelungen. Die Allegorie der Gerechtigkeit, die die Unschuld befreit (Entwurf für einen Wandteppich von 1553, heute in der Galleria degli Arazzi) und die Gestalt der Flora (Gegenstück dazu aus dem gleichen Jahre) ähneln in der Idee wie in der schrillen Figurenanordnung wieder eher dem Londoner Bilde. Im stärksten Masse aber leidet an den alten Fehlern eine ganz späte derartige Arbeit des Künstlers, der uns in einer Louvrezeichnung (Abb. 71) enthaltene Entwurf für eine Festdekoration zur Hochzeit Francescos I. von Medici (1565)[1]. Das Programm erforderte eine beträchtliche Anzahl von Figuren, deren rein sinnbildlicher Charakter eine Umsetzung in anschauliches Geschehen kaum ermöglichte. So ist denn ein unübersichtliches Durcheinander von stark bewegten Ganzfiguren entstanden, deren Bewegungsmotive schwer zu verstehen sind. Selbst über den Köpfen wimmelt es noch von grossen und kleineren schwebenden Genien in gewagten Verkürzungen, vor den Füssen der Stehenden kauern und knien Putten; kurz, bis in die äussersten Ecken winden sich nackte Gestalten in allen erdenklichen Posen.

Es bedarf keiner ausdrücklichen Begründung, dass derartige Ausartungen dem von Bronzino getriebenen Michelangelokult zuzuschreiben sind. Als Cellini sich 1546 in einem Briefe an Varchi über die aktuelle Streitfrage äusserte, ob der Plastik oder der Malerei der Vorrang gebühre, rühmte er Bronzino nächst Michelangelo selbst als den bedeutendsten Maler, und zwar ausdrücklich wegen des plastischen Charakters seiner Kunst. Ähnliche Ansichten vom Wesen der Malerei waren damals in Florenz überhaupt gang und gäbe, wenn auch Bronzino selber einen direkten Vorrang der Plastik über die Malerei theoretisch nicht zugestand[2].

Den allertiefsten Eindruck empfing der Künstler zweifellos von Michelangelos Jüngstem Gericht, das er während seines römischen Aufenthalts (1546 bis 1548) ausgiebig studiert hat. Direkte Zeugnisse dafür sind übrigens zwei in den Uffizien aufbewahrte Kartons, von denen der kleinere den Sturz der sündigen Engel in unübersehbar vielen kleinen Figuren schildert, der grössere mit argen anatomischen

1) Vgl. H. Voss, Jahrbuch der kgl. preuss. Kunsts. 1913, Heft 4.

2) Vgl. Bottari, Raccolta di lettere I, S. 30, wo der ausserordentlich logisch disponierte und klar formulierte Brief Bronzinos an Varchi neben denen von Cellini, Vasari, Pontormo zu lesen ist.

Verzerrungen das Jüngste Gericht.[1]) Deutliche Spuren dieses tiefgehenden Einflusses äussern sich aber schon seit der Mitte der vierziger Jahre in den meisten der grossen Altarbilder Bronzinos. Im Jahre 1545 war ihm die Ausschmückung der Kapelle der Eleonora von Toledo, der Gattin Cosimos I., im Palazzo Vecchio übertragen worden, und bis 1564 hat er an dieser ehrenvollen Aufgabe mit Unterbrechungen gearbeitet. Das Altarbild der Beweinung, das zuerst vollendet wurde (noch 1545), kam bald an den Kardinal Granvella und befindet sich heute im Museum von Besançon. An seiner Stelle hängt seit 1553 eine genaue eigenhändige Wiederholung, zu der in Form zweier schmaler Flügelbilder die recht ausdrucksarmen Figuren der Verkündigung hinzugefügt sind. Die Beweinung kann unter Bronzinos Altarbildern als das natürlichste in der Empfindung und Anordnung gelten. Die Hauptgruppe baut sich klar in einem Dreieck auf, dessen Spitze hinüberleitet zu den in räumlicher Diagonale angeordneten Mittelgrundgruppen, die allerdings eine wirkliche Tiefenillusion nicht hervorzubringen vermögen. Die übertriebene Modellierung stört die räumliche Wirkung ebenso wie das Durcheinander verschieden orientierter Köpfe, die alle einzeln studiert sind und nicht wie bei Pontormos Bild in S. Felicita oder in Rossos Pariser Grablegung innerlich zusammenempfunden wirken. Oben schliesst im Halbrund ein Puttenreigen von ganz michelangelesker Prägung ab und führt die widerstrebenden Achsen durch die Neigungen der Körper zur Einheit zusammen.

Viel problematischer berühren die Freskomalereien der Kapelle. Nur die Decke (Abb. 72)[2]) weist eine einleuchtende Lösung auf: zwei grössere und zwei kleinere Segmente eines Ovals mit zusammen vier Einzelfiguren von Heiligen; als Trennung Festons mit je einem Putto am äusseren Rande. Jeder der Heiligen ist eine charaktervolle Gestalt: Michael, der wehrhafte jugendliche Ritter, Franciskus, der ekstatische Mönch, Hieronymus, der muskulöse büssende Greis, Johannes der Evangelist, aber nicht der jugendliche Liebling Jesu, sondern der Apokalyptiker von Patmos. Wie sehr gerade eine solche Herausarbeitung des einzelnen Menschen als Typus die besondere Gabe Bronzinos ist, merkt man recht, wenn man neben

1) Es ist denkbar, dass der Karton mit dem Engelsturz sich an eine nicht mehr rekonstruierbare Schöpfung Michelangelos gleichen Gegenstandes anlehnte. Diese Komposition war für die Eingangswand der Cappella Sistina bestimmt gewesen, doch ist ihre Ausführung unterblieben. Nur die schlechte Kopie eines unbekannten Sizilianers nach dem Entwurf Michelangelos, die sich in der SS. Trinità de' Monti befand, legte einst von der Gesamtkomposition ein schwaches Zeugnis ab. Heute existiert diese Kopie nicht mehr. Der Zusammenhang mit Bronzino ist daher nicht nachweisbar.

2) Vorzeichnung (z. T. abweichend) als „G. Romano" im Städel-Institut (Nr. 4344).

das Deckenfresko die Wandbilder hält, in denen mit der grössten Anstrengung und mit staunenswerter Behandlung jedes Details historisches Geschehen gegeben werden sollte. Man muss sagen, dass der Stil des religiösen Geschichtsbildes mit den Mitteln Bronzinos gar nicht erreicht werden konnte. Der Durchzug durchs Rote Meer (Abb. 73), so reich er an einzelnen vorzüglichen (Porträt-) Köpfen und Aktfiguren sein mag, ist als Komposition ein Chaos, aus dem man leitende Gedanken nur mit Mühe herauslesen kann. Namentlich die Entwirrung der Hauptgruppe um Moses, die Feststellung der einfachsten Körpermotive des Sitzens, Kniens, Liegens usw. ist nahezu eine Unmöglichkeit. Etwas klarer sind die im Hochformat mehr als plastische Gruppen aufgebauten Szenen der Mannahlese und des Quellwunders. Zumal die letztere Darstellung war schon durch das starke körperliche Bewegung erfordernde Motiv ein besserer Vorwurf für den Künstler, der statt Verlegenheitsposen hier ein natürliches, menschliches Zugreifen geben konnte und auch nach Kräften gegeben hat. Am künstlichsten und geschraubtesten ist wohl die Geschichte der ehernen Schlange von Bronzino geschildert worden. Sie errang den besonderen Beifall Vasaris, dem die Abstufung der toten Körper, der Sterbenden und der durch den Anblick der Schlange Geheilten Eindruck machte. Uns Heutigen lässt diese Versammlung nackter Leiber von hässlichem Kolossalformat in unangenehmen Verrenkungen kalt, wir finden die Komposition mit ihrer im Grunde bis zur Langweiligkeit simplen Diagonalrechnung ebenso uninteressant wie das Kolorit mit dem fahlen Inkarnat und den vielen stechenden, giftigen Ganztönen.

Als das Hauptwerk unter Bronzinos religiösen Bildern gilt schon seit Vasari und Borghini die 1552 in S. Croce aufgestellte grosse Tafel des Christus im Limbus (heute Uffizien; Abb. 74). Begünstigt durch den Gegenstand, wagt der Künstler es nunmehr, auch in einem der weiteren Öffentlichkeit zugänglichen Altargemälde eine Menge nackter Körper zu bringen, deren Anatomie mit der grössten Schärfe und unter unbarmherziger Unterdrückung alles malerischen Gefühls durchgebildet ist. Die Gestalt Christi ist weit in den Mittelgrund zurückgeschoben, um vorn für nackte Halbfiguren reichlichen Platz zu gewinnen; zugleich akzentuiert sie durch ihre starke Betonung und durch die Aufnahme der Richtungsachsen der Hauptgruppen das Kreuz der sich schneidenden Diagonalen, auf denen auch diese Komposition ruht. Man muss zugeben, dass trotz der Figurenfülle eine leidlich günstige Raumwirkung erzielt ist, empfindet es aber als unangenehm, dass dieser Raum nicht an den Bildrändern durch pfeilerartig abschliessende Figuren begrenzt wird, sondern über das Bildganze gewissermassen hinausfliesst. Nimmt



Abb. 72. Angelo Bronzino, Deckenfresko der Kapelle der Eleonora von Toledo
Florenz, Palazzo Vecchio

man hinzu, dass durch die Kolossalfiguren des Vordergrundes auch der Abschluss nach unten aufgelöst und unklar gemacht ist, so bemerkt man eine Zersetzung der Bildvorstellung, die unter dem

Einfluss rein plastischer Anregungen in Florenz allgemein zu werden drohte. Die späteren Altarbilder zeigen diese Tendenz im Wachsen begriffen, mit Ausnahme der recht flauen und auch im Ausdruck nüchternen Auferstehung von 1552 in der Annunziata und der noch auf den älteren, auch von Pontormo für ein Gemälde benutzten Karton Michelangelos zurückgehenden Darstellung des Noli me tangere (heute im Louvre; wohl gegen 1560 entstanden). Eine Geburt Christi, die 1564 für die Ordensritterkirche S. Stefano in Pisa gemalt wurde, zeigt das Schema des Budapester Bildes mit bedeutender



Abb. 73. Angelo Bronzino. Durchzug durch das Rote Meer. Fresko. Florenz, Palazzo Vecchio

Bereicherung der Figuren und mit jener auf dem Diagonalkreuz aufgebauten Raumverdeutlichung, in deren Dienst nun auch ein starkes Helldunkel gestellt wird. Es ist klar, dass diese mit so gewaltsamen Mitteln erzwungene Raumwirkung etwas völlig Künstliches hat, das allerdings den rein plastisch auffassenden Florentiner Zeitgenossen nicht zum Bewusstsein kommen mochte, um so unerträglicher aber modernen Augen erscheint. Am unmöglichsten wirkt auf dem Altarbild in Pisa die Glorie nackter Putten in der Luft, ein derart enges Gedränge übertrieben modellierter Leiber und Glieder, dass es den Eindruck von Gedärmen erregen könnte. Die absolut uniforme Farbe des Nackten, ein stumpfes Rotbraun, trägt dazu naturgemäss nicht wenig bei.

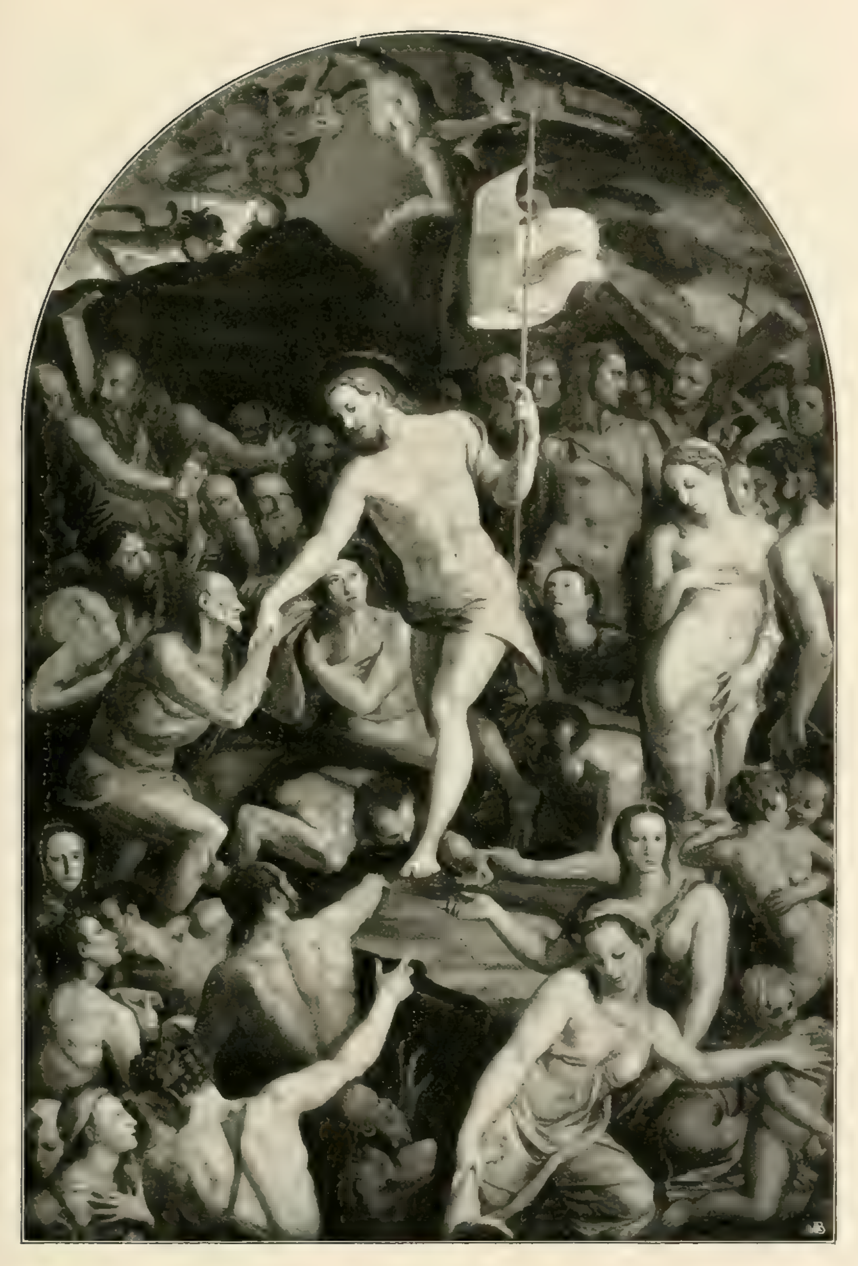


Abb. 74. Angelo Bronzino, Christus im Limbus (1552)
Florenz, Uffizien

Am Abschluss der gesamten Tätigkeit Bronzinos steht die Kreuzabnahme von 1565 im Museum von S. Marco, eine Fortbildung der älteren Komposition im Sinne des späten Bronzino, weiter ein recht schwächliches Altarbild in S. Maria Novella (Auferweckung der Tochter des Jairus, nach 1567) und das Riesenfresko der Laurentiusmarter in S. Lorenzo. Dieses figurenreiche Wandbild, an dem der Künstler von 1565 bis 1569 tätig war, beweist noch mehr als die gleichzeitigen Altargemälde, dass der bei ihm überhaupt nur schwach entwickelte Instinkt für das Bildmässige mehr und mehr im Schwinden begriffen ist. Unzweifelhaft ist er da von jeher am glücklichsten gewesen, wo er es mit Einheiten begrenzten Umfanges zu tun hatte, die einen plastischen Gruppenaufbau ermöglichten. Das Gefühl für Rhythmik der Linie, die elementarste Vorbedingung der Wandmalerei, ist ihm versagt. Rechnet man noch die Herbheit seines koloristischen Empfindens, den Mangel eigentlicher malerischer Begabung hinzu, so ist es leicht zu erklären, warum er in grossen, wandschmückenden Kompositionen nicht genügte. Dagegen erregt es zunächst Verwunderung, dass noch die von 1546 bis 1553 durch Jan Rostel und Niklaes Karcher gefertigten Wandteppiche der Josephsgeschichte (Sala dei Dugento im Palazzo Vecchio) dekorativ unleugbar günstig wirken. Die Erklärung liegt wohl mit in dem Material, das die Härten in der Modellierung wie in der Farbengebung mildert und den plastisch harten Konfigurationen etwas wohltuend Flächenhaftes gibt. Einzelne der Darstellungen mögen auch im Karton mehr vom Charakter des Reliefs gehabt haben als sonst bei Bronzino üblich ist. Der umfangreiche Zyklus, zu dem Pontormo seine beiden bereits erwähnten verunglückten Kartons und Salviati die sehr schöne Traumdeutung Josephs beisteuerten, ist die erste grosse Unternehmung der Florentiner Gobelinmanufaktur, dieser besonders glücklichen Schöpfung Cosimos I. Wir werden die befruchtende Tätigkeit der bis ins XVIII. Jahrhundert hinein tätigen Werkstätte, deren Leiter meist Niederländer und Franzosen waren, noch weiterhin zu verfolgen haben.

Bronzino ist als Bildnismaler dem Gedächtnis der Nachwelt fester eingeprägt geblieben denn als Monumentalkünstler. Es ist kein Zweifel, dass er selber mit seinen unendlich mühsam geschaffenen Fresken und Altarbildern höheren Ruhm zu ernten gedachte als mit den Porträts, die er nebenher mit verhältnismässiger Leichtigkeit produziert hat. Aber die ungleich grössere allgemeine Wertschätzung des Porträtisten Bronzino ist wohlberechtigt, da eben nicht die auf ein Kunstwerk angewandte Summe von Arbeit und technischem Können entscheidet, sondern allein das Ergebnis.



Abb. 75. Angelo Bronzino, Bildnis Cosimos I.
Cassel, Gemäldegalerie

Bronzinos eigenste Begabung liegt nun einmal, wie schon die Betrachtung der religiösen und mythologischen Darstellungen zeigt, in der Einzelfigur, überhaupt in der Einzelerscheinung. Eine isolierte Gestalt, mit jener Schärfe des Blickes, die ihn vor anderen auszeichnet, gesehen und mit seltener Prägnanz bildnerisch nacherlebt, spricht zum Beschauer mit unerhörter Stärke und Unmittelbarkeit; verbindet er dagegen mehrere in dieser Weise geschilderte Erscheinungen, so schwächen sie sich gegenseitig durch die Gleichförmigkeit der Behandlung wie durch die Gleichmässigkeit des Interesses, das sie beanspruchen. Im begrenzten Fache des Bildnisses findet eine derart einseitige Begabung ihr natürlichstes Feld: das Dominieren des Kopfes ist hier selbstverständlich, und das gut charakterisierte Beiwerk unterstützt wirksam die Hauptsache. Nur in vereinzelten Fällen drängen sich die Akzessorien zum Schaden des Ganzen vor, zumal bei der genauen Wiedergabe schreiender Stoffmuster, die gelegentlich bei Bronzino mitunterlaufen.

Wie auf allen anderen Gebieten, so bildet Bronzinos Kunst auch in der Porträtmalerei eine Fortsetzung der Bestrebungen seines Lehrers Pontormo. Besonders das wundervolle Damenporträt im Städelschen Institut macht deutlich, wieviel Bronzino diesem grossen Vorbilde verdankt. Aber es ist fast, als habe erst der Jüngere die reifen Früchte der Anstrengungen seines Meisters ernten sollen. Unter Pontormos Bildnissen einige ungleich wertvolle, vereinzelte Leistungen, bei Bronzino eine reiche Kette ausgezeichneter Stücke von jenem noch in Pesaro geschaffenen Guibaldo II. an bis zu den kalten, aber immer noch eindrucksvollen Köpfen der Medici, die bis in die sechziger Jahre hineinreichen. Was bei Bronzino unbedingte Geltung erlangt hat, ist die Anwendung des exakt gegebenen Zeitkostüms, das zwar auch im Kreise Andreas, bei den Puligo, Franciabigio usw. im Bildnisse vorherrscht, aber mit jener starken Neigung zum Idealisieren und zu sentimentaler Pose, die namentlich bei Franciabigio auffällt. Zweifellos spiegelt das Porträt nicht nur die jeweilige künstlerische Ansicht einer Periode, sondern auch deren allgemeines geistiges Bild, und so staunt man nicht nach den weltschmerzlichen Jünglingen Franciabigios, den vor weichen, traumhaften Landschaften aufgerichteten Frauengestalten der Leonardo-Nachfolger in Bronzinos Geschöpfen den sachlichen, verstandesmässigen Ernst der Generation Cosimos I. zu finden. Bronzino bemüht sich nicht mehr um die sentimentale Pose, die er den Neigungen seines Modells entsprechend wählen soll, sondern er sucht dessen natürliche, sozial bedingte Eigenart zu ergründen und durch Herausarbeiten des Charakteristischen bis zum Typischen zu steigern.

Gegenüber dem Allgemein-Menschlichen der Bildnisse des früheren Cinquecento gewinnt überhaupt der Ausdruck von Beruf und Stand wieder erhöhte Bedeutung. Das Kostüm hat nicht mehr das Faltige, Lockere, das einer romantischen Auffassung meist anhaftet, sondern es liegt straff an und betont den plastischen Formgehalt, den nun auch das Bildnis zeigen soll. Vor der genauen



Abb. 76. Bildnis des Bartolommeo Panciatichi
Florenz, Uffizien

Wiedergabe der dekorativen Einzelheiten, zumal gemusterter Stoffe, glänzender Samte, von Harnischen mit reicher Verzierung, von Spitzen, Perlenketten, Besätzen, Stickereien u. dgl., schrickt man nicht mehr zurück, ja bevorzugt sogar das möglichst Reiche, Schillernde und Gleissende. Der landschaftliche Hintergrund gerät fast ganz in Fortfall. Schon Pontormo hatte eine ruhige graue Architektur bevorzugt; Bronzino folgt auf diesem Wege, belebt aber auch da die Ruhe durch einige vorsichtig, doch sehr prägnant hin-

gesetzte Details, wie ein Kapitäl, ein Türsims, eine Säule, einen Vorhang. Im Vordergrunde werden Steintische mit skulpiertem Schmuck, Sessel mit geschnitzten Mustern oder Elfenbein-Intarsia bevorzugt. Wenige kühle, aber stark leuchtende Töne von glasigem Schimmer stehen gegen ein kaltes, kräftig bis zu tiefem Schwarz abschattiertes Grau. Auf Haltung und Bewegung wird das grösste Gewicht gelegt; der Einfluss michelangelesker Auffassung erstreckt sich bis in das Porträt. Hatten die Früheren eine sitzende Pose bevorzugt, so wählt Bronzino zumal bei Männern lieber das Standmotiv, das ihm eine reichere Möglichkeit von Kontraposten erlaubt. Wie Kopfhaltung und Blickrichtung, Drehung des Oberkörpers und Bewegung beider Arme zueinander gestimmt ist, das zeugt von einer bis dahin nicht gekannten Lockerheit der Scharniere und gleichzeitig von einer Beherrschung der plastischen Form, die der Porträtmaler Bronzino natürlich dem monumental schaffenden Künstler verdankt. Ohne die mühevolle Anstrengung der Fresken, der Altarwerke und mythologischen Bilder, über die gar zu gerne ganz hinweggesehen wird, wäre eben auch der eminente Darsteller der Menschen seiner Zeit nicht zu denken.

In Bronzinos Bildnissen hat das Ideal dieser gesamten Gattung der Malerei für die florentinisch-römische Spätrenaissance seine vollkommenste Verwirklichung gefunden. Pontormo, Salviati und andere haben wohl Einzelnes von gleichem und vielleicht sogar Vereinzeltes von noch höherem Wert geschaffen, aber sie haben nicht vermocht den gültigen Typus zu formen, der den Inhalt einer Epoche schlagend verkörpert. Bronzino dagegen bedeutet für das in den wesentlichen Zügen gleichartige Ideal des Porträts in Florenz und Rom dasselbe wie Moroni für den Nordosten Italiens und Parmigianino für den Kulturkreis der Emilia. Sieht man ab von dem jung verstorbenen Meister von Parma, der im Porträt über eine individuelle Umbildung des Typus der römischen Hochrenaissance nicht hinausgelangt ist, so stehen sich in Moroni und Bronzino in der Tat die beiden Extreme des italienischen Kunstgeistes gegenüber; der cisapennine durch Venedig und die Städte des Veneto verkörpert, der transapennine mit den beiden Kapitalen Florenz und Rom. Es ist eigenartig zu beobachten, wie ihre Gegensätzlichkeit in einer Gattung, bei der höchste Objektivität die Hauptforderung ist, dennoch völlig ungemildert zum Ausdruck kommt. Auch Moroni bietet in seinen Schöpfungen sozial scharf umrissene Typen, mit Vorliebe in stehender, freier Haltung, öfter als bei Bronzino in ganzer Figur. In reichem, stofflich sehr liebevoll geschildertem Kostüm stehen auch sie gegen einen meist architektonisch belebten Hintergrund. Das Allgemeine der Anlage stimmt also bei den



Abb. 77. Angelo Bronzino, Bildnis eines Unbekannten
Paris, ehem. Sammlung Pourtalès

beiden Zeitgenossen durchaus überein — aber das Gefühl, mit dem aus dem Schema Leben erweckt wird, ist ein sehr abweichendes. Schon im Gesicht bemerkt man eine Tendenz auf malerische Wirkung hin, nicht die scharfe plastische Konstruktion Bronzinos. (Eine hiermit zusammenhängende Nebenerscheinung: die Neigung Bronzinos für Bartlosigkeit, um die funktionell wichtige Kinnpartie freizulassen; bei Moroni starke, das ganze Gesicht malerisch umschliessende Bärte.) Deutlicher noch wird die tonig zusammenfassende Art des Venezianers in der Schilderung des Stofflichen der Kleidung; nicht die linearen Motive der Draperie, die Modellierung der Faltenhöhen und -tiefen entscheiden hier, sondern das Stoffliche selber, seine taktilen und malerischen Eigentümlichkeiten. Zeichnerisch-ornamentale Motive, Besätze, Muster u. dgl. treten gegen die Gesamtwirkung des Anzuges in seiner wolligen oder pelzigen Stofflichkeit zurück. (Dagegen bevorzugt Bronzino harte, brüchige, glatte Stoffe.) Auch das Barett charakterisiert Moroni als weiche, dem Kopf sich anschmiegende Masse, malerisch mit Federn aufgeputzt, Bronzino als klare, struktive Form. Der lässigeren Kleidung entspricht im Norden die gelöstere Haltung. Kein kunstvoller Kontrapost, ganz einfache Achsenrechnung, zumal in den Armen; oft wiederkehrend ein leichtes Anlehnen, die Hände kaum beschäftigt, manchmal sogar durch Handschuhe verdeckt (etwas ganz Undenkbares für Bronzino, den die Funktion des Greifens der Hände ungemein interessiert). Wie nun dieser Körper als malerischer Komplex mit runder, fliessender Silhouette in die Hintergrundarchitektur eingebettet wird, ist wiederum das Gegenteil zu dem zackigen, scharf abgezeichneten Kontur Bronzinos. Bei dem Venezianer steht Ton gegen Ton, bei dem Florentiner antwortet der dreidimensionalen Form des Körpers der in die Bildtiefe zurückstrebende Raum. Dort eine ruhige Fläche, hier jähe Perspektive, z. B. eine in stärkster Verkürzung nach hinten zurückfliehende Wand. Dort eine malerische weiche Folie, am liebsten aus verschieden getöntem Marmor, mit Ritzen, aus denen Kräuter hervorwuchern, abgebrochenen Säulen, halbverwaschenen Reliefs; hier kalte, nackte Wand, scharfe Formen von Fenster, Konsole und Sims, ein klarer, harter, plastischer Sinn.

Man hat Bronzino oft als den geborenen höfischen Porträtmaler hingestellt, den klassischen Interpreten der steifen spanischen Etikette, die durch Cosimos Gemahlin an dem neugegründeten toskanischen Hof massgebend geworden war. Hierzu verleiten hauptsächlich die Bildnisse der Eleonora von Toledo selber mit den starren Zügen, die wir aus dem schmuckstrotzenden Brustbild der Berliner Galerie und aus dem nahezu leblosen Kniestück mit Don

Garcia der Uffizien kennen (das schlimmste Beispiel für das Überwuchern ornamentaler Motive im Kostüm und für die Gesuchtheit der zeremoniösen Haltung). Auch Cosimo I. ist von Bronzino mit ähnlicher Starrheit dargestellt worden, so in einem Brustbild mit Händen (Repliken in der Wiener Galerie und der Borghese-Galerie),



Abb. 78. Angelo Bronzino, Andrea Doria als Neptun
Rom, Galerie Doria

dann als Feldherr in einer überladenen Rüstung (öfter wiederholte Komposition; Exemplare in Cassel — Abb. 75 — und der Akademie zu Florenz). Aber diese und einige andere Bildnisse höfischer Persönlichkeiten machen weder den grössten noch den wertvollsten Teil in Bronzinos Produktion aus. Die eigentümliche Ausdrucksarmut, die in ihnen herrscht, entspricht zweifellos den Wünschen der Besteller, und wenn Bronzinos Kunst diesen auch durch ihre

kühle Art an sich entgegenkam, so bleibt er doch in seinen besten und eigensten Arbeiten von durchaus freier, oft sprühend geistreicher Lebendigkeit.

Es ist im Grunde eine echt florentinische, in ihrem eigensten Wesen bürgerliche Tradition, die er in seinen vom höfischen Zwange freien Schöpfungen fortführt: ein kühler Ernst, strenger Wille zur Form, dabei eine spezifisch toskanische Beweglichkeit. Am reinsten wirkt sie noch in den früheren Stücken nach, so in dem Ugolino Martelli (Berlin), in dem ähnlichen, durch die scharfe Lichtführung auf dem Gesicht noch interessanter wirkenden Jüngling mit Laute (Uffizien), den Gegenstücken des Bartolommeo und der Lucrezia Panciatichi (vgl. Abb. 76). Auch die Halbfiguren eines Bildhauers (Louvre) und eines anderen jugendlichen Mannes mit Buch (Berlin) gehören als schlichtere Beispiele hierher. Von unnahbarer, zeremoniöser Hoheit in Haltung und Miene ist dagegen der jugendliche Mann in halber Figur der ehemaligen Sammlung Pourtalès in Paris, eine für die blasse, lebensmüde Art vieler Aristokratengestalten des Meisters besonders charakteristische Schöpfung (Abb. 77). Der natürlicher bewegte und mit verblüffender Realität den Beschauer fixierende Jüngling der ehemaligen Pariser Sammlung Sagan verleugnet im Gesamtmotiv nicht den Zusammenhang mit Pontormos Krieger (Abb. S. 177), der ebenso selbstbewusst die Linke in die Hüfte stützt. Aber andererseits bezeichnet gerade diese prachtvolle Gestalt den Übergang zu den unter römischer Einwirkung geschaffenen hochpathetischen Kniestücken des Giannettino Doria (Galerie Doria, Rom) und des Stefano Colonna (ebenfalls noch im Besitz der Familie). In diesen Bildern ist eine Vereinfachung durch Fortlassen alles florentinisch Kleinlichen erreicht; das Kostümliche ist schwerer, volltönender geworden, der Hintergrund konzentrierter in den Motiven, das Gesicht selber in grösseren Massen gegliedert. Merkwürdig, wie viel unmittelbarer nun die Figur in ihrer Körperlichkeit vor uns aufsteigt, aus dem unteren Bildrand emporwachsend wie die Vordergrundfiguren des wenig später entstandenen Christus im Limbus. Auch von der Idealgestalt des Andrea Doria als Neptun (Mailand, Brera) ist ähnliches zu sagen (vgl. Abb. 78). Hier ist alles Kleine, Lineare vollends unterdrückt; der sparsam angewandte Kontrapost wirkt durch die machtvolle Verteilung von Licht und Schatten mit grösster Intensität. Dieser Doria besitzt in Bronzinos Schaffen eine besondere Bedeutung, ebensowohl durch den zuerst befremdenden, dann aber überzeugenden Versuch der Umsetzung des Porträts in eine Phantasiefigur wie durch die gesteigerte Pathetik der künstlerischen Sprache. Bronzino hat hier die römische Kunst auf einem bestimmten Gebiete mit ihren eigensten Mitteln überboten.

Ein Wort über die Frauenbildnisse Bronzinos mag an den Schluss gestellt werden. Sie treten an Zahl und Bedeutung in die zweite Linie zurück. Die herbe, strenge Art des Künstlers fand hier einen weitaus weniger günstigen Vorwurf, daher das wenig Anziehende und selbst Starre des Ausdrucks, das die meisten seiner Damenbilder haben. Auch die Haltung wirkt unfreier, befangener: man braucht nur die genannte Lucrezia Panciatichi mit dem Pontormo in Frankfurt zu vergleichen. Ungezwungener ist das schöne Damenbildnis in Turin, das im Kostümlichen prachtvolle Einzelheiten aufweist, im Gesichtsausdruck aber wenig lebensvoll wirkt. Die oft besprochene sogenannte Vittoria Colonna in den Uffizien erweckt hauptsächlich historisches Interesse; künstlerisch gehört sie nicht zu den besseren Stücken. Geringe Bedeutung kommt schliesslich den oft wiederholten Köpfen der Prinzessinnen und Prinzen des Medicihauses zu, von denen besonders die Uffizien eine Reihe aufbewahren. Eine Ausnahmestellung unter ihnen nimmt der lachende kleine Garcia ein, der geradezu genrehaft aufgefasst ist. Dieses auch malerisch feine Bildchen mag zur Abrundung des „Werkes“ Bronzinos an letzter Stelle genannt werden.

Kapitel V

Francesco Salviati

Gleich dem um sieben Jahre älteren Angelo Bronzino steht auch Francesco Salviati (eigentlich de' Rossi, geboren 1510 in Florenz) auf der Grenze zwischen der Hochrenaissance und dem sogenannten „Manierismus". Aber wiewohl auch er in seinen späteren Werken viele Symptome des Niedergangs aufweist, wiewohl in seinem ganzen Schaffen unverkennbar die Keime der Zersetzung bereits enthalten sind — ihre Wirksamkeit ist jedenfalls noch nicht entfernt so deutlich wahrzunehmen wie schon in den frühesten Schöpfungen seines Freundes Vasari, der durch das Beispiel seines leichten, hemmungslosen Schaffens der eigentliche Vater des Florentiner Manierismus geworden ist. In gewisser Beziehung kann Salviati am ehesten dem Rosso Fiorentino verglichen werden: auch ihn weist ein ausgeprägter, grosszügiger dekorativer Sinn von Haus aus auf die Wandmalerei und die figurenreiche, dramatische Komposition; dabei liebt auch er starke Kontraposte und Bewegungen und besitzt eine leichte, sprühende Erfindungsgabe. Ausserordentlich beweglichen, ja sprunghaften Geistes, strebt er danach, sich auf den verschiedensten Gebieten zu betätigen: in der antiken und neueren Geschichte, in mythologischen, alttestamentarischen und rein christlichen Themen, in allegorischen Vorstellungen, im Bildnis und nicht zuletzt in zahlreichen, höchst phantasievollen und üppigen Entwürfen für Vasen, Rüstungen, Wandteppiche, Intarsien, Festdekorationen, Bühnenszenerien u. dgl. Vielleicht hätte eine so reichbeanlagte Persönlichkeit gleich den Rosso, Primaticcio und Niccolò dell' Abbate ihre vollste Ausnutzung am Hofe der französischen Könige finden können, aber Salviati war aus Gründen seines melancholischen, misstrauischen Charakters nicht der rechte Mann für diese fremde Umgebung. So führte denn die 1554 erfolgte Übersiedlung nach Fontainebleau schon nach einem Aufenthalt von etwa eineinhalb Jahren zum Bruch; ohne dauernde Spuren seiner Tätigkeit zu hinterlassen, schied Salviati wieder aus Frankreich.

Auch in Italien gelang es dem Künstler nirgends, eine bleibende Stätte zu finden. Rom, wohin er sehr früh kam und seine eigentliche künstlerische Schule durchmachte, brachte zwar anfangs Erfolge, versagte ihm aber in späteren Jahren jene höchsten Auszeich-

nungen, die er durch seine Leistungen verdient zu haben glaubte. Sein gesteigertes Selbstbewusstsein litt es nicht, dass die ehrenvollste Aufgabe, die Rom seit den Tagen Raffaels zu vergeben hatte, die Ausschmückung der Sala Regia, nicht ausschliesslich ihm übertragen wurde. Ähnlich enttäuschte ihn seine Heimat, die ihn bei der Vergebung der Chorfresken von S. Lorenzo überging und ihm bei der Ausmalung des Palazzo Vecchio seinen zweifellos geringer begabten Freund Vasari vorzog. Vollends schlimm schnitt er in Bologna und Venedig ab, wo er im Vollgefühl seines überlegenen zeichnerischen und dekorativen Könnens sich leicht durchsetzen zu können gehofft hatte. Der Versuch, in die chinesische Mauer Bresche zu legen, mit der sich die exklusive Adria-Republik gegen alles Toskanische umgab, sollte auch dem so viel gewandteren Aretiner nicht glücken. Aber wenigstens in Bologna verstand dieser sich gegen alle lokalen Intrigen zu behaupten, während Salviatis Bemühungen auch hier fruchtlos geblieben sind.

Es hängt mit dem unruhigen Leben und Charakter Salviatis zusammen, dass seine Produktion viel uneinheitlicher als jene Rossos oder Bronzinos wirkt, und dass seine Tätigkeit schwerer zu überblicken ist. Aus der ersten Florentiner Zeit, in der auch ihn vorwiegend Andrea del Sarto und Bandinelli beeinflusst haben, sind keine Werke mehr nachzuweisen. Schon mit etwa 20 Jahren (um 1530) geht er nach Rom, wo er mit Vasari zusammen sich durch Abzeichnen der berühmtesten Kunstwerke weiterbildet. Er erhält dauernde Beschäftigung durch den Kardinal Salviati, dessen Namen er nach der Sitte der Zeit annimmt. Als die ersten grösseren Arbeiten nennt Vasari Fresken im Palazzo Salviati und in S. Maria della Pace (nicht erhalten)[1]. Dagegen befindet sich das Altarbild der Verkündigung, mit dem der junge Künstler an die Seite der Sermoneta und der anderen dieses Kreises tritt, noch heute an seinem ursprünglichen Ort, der Kirche S. Francesco a Ripa. Diese gute, aber noch wenig persönliche Leistung ward nun weit überboten durch das Fresko der Heimsuchung, das 1538 für das Oratorium von S. Giovanni decollato gemalt wurde und den Ruhm Francescos für immer begründete (Abb. 79)[2]. Es ist ein rechtes Produkt der Freude Salviatis an römischer Festlichkeit, von glanzvollem, gehobenem Charakter, weiträumig angelegt, mit kunstvoll gebautem

1) Ein bislang dem Perino del Vaga zugeschriebener gemalter Fries im Pal. Massimi alle Colonne mit knienden weiblichen und männlichen Figuren, dazwischen rechteckige Felder mit Historietten dürfte dem Stile nach eine Arbeit Salviatis aus dieser frühen Zeit sein. Die Haltungen der Figuren, ferner Typen, Draperiemotive, Hände u. a. sind unverkennbar in seiner Art.

2) Den grossen Entwurf dafür besitzt die Uffiziensammlung (No. 745).

architektonischen Prospekt und wundervoll rhythmischen Figurengruppen, die nicht das eng Zusammengeballte Pontormos und Bronzinos haben, sondern jene Lockerheit und Räumigkeit, die den Kompositionen Perinos eignet. Mit diesem weist es überhaupt viele künstlerische Berührungspunkte auf — kein Wunder bei den ausgeprägten dekorativen Neigungen beider Künstler. Aber Salviati ist doch die weitaus umfassendere Persönlichkeit, kein blosser, wenn auch noch so begabter Dekorator, sondern ein auf Monumentalität und bildmässige Geschlossenheit gerichteter Geist. Mit dem Raffael-Kreise verbindet ihn das Kompositionelle und manches einzelne Bewegungs- und Draperiemotiv (z. B. die dem Borgobrand nachempfundene schreitende Frau links), aber die plastische Vorstellung, die in späteren Arbeiten noch intensiver wird, weist hinüber zu Michelangelo. Möglich, dass schon in der Heimsuchung Einflüsse von seiten Parmigianinos wirksam gewesen sind, den er später in Norditalien näher kennen lernte und mit dessen Eleganz und Grazie er die plastische Wucht seiner Gestalten zu mässigen versuchte.

Bald nach Vollendung der in Rom allgemein sehr bewunderten Heimsuchung begab sich Salviati wieder in die Heimat. Dies geschah aber weniger, um Eltern und Geschwister wiederzusehen, wie Vasari erzählt, als aus dem Bedürfnis nach Veränderung und neuen Eindrücken, denn nach kurzem Aufenthalt in Florenz schlägt Salviati den Weg über Bologna[1]) nach Venedig ein. Eine angefangene Festdekoration zur Hochzeit Cosimos lässt er kurzerhand im Stich, die Vollendung dem Carlo Portelli anvertrauend, und bald darauf scheidet er im höchsten Unwillen auch von Bologna, da es ihm nicht sofort gelingt, den Auftrag für ein Altarbild an sich zu bringen, den damals gerade die Compagnia della Morte zu vergeben hatte. Besseren Erfolg sollte ihm wenigstens anfänglich der Aufenthalt in Venedig bringen. Er malte für die Familie Grimani, die ihn sehr freundlich aufnahm, ein achteckiges Deckenbild in deren Palast, das wir heute aus einem Clairobscurholzschnitt (B. XII, S. 125, No. 26) kennen lernen. Der Gegenstand ist diesmal ein mythologischer: eine Huldigung vor Psyche; aber die Komposition erinnert sehr stark an die „Heimsuchung", der eine Hauptfigur, die sitzende Frau des Vordergrundes, nahezu genau entnommen ist. Ein entscheidender Fortschritt ist jedenfalls nicht zu verzeichnen, und obwohl Vasari mit offenkundiger Tendenz das Deckenbild des Florentiner Freundes für das „schönste Gemälde in ganz Venedig"

1) Wahrscheinlich ist hier, obwohl Vasari nichts davon erwähnt, ein kurzer Aufenthalt in Parma einzuschalten. Es fällt auf, dass der Einfluss von seiten des Parmigianino bald darauf sehr stark einsetzt (in dem auf S. 236 genannten Bilde für S. Cristina).



Abb. 79. Francesco Salviati Heimsuchung. Fresko (1538
Rom S. Giovanni decollato

erklärt, weiss er doch diesmal nichts von der Ansicht der venezianischen Kunstfreunde zu berichten, die wesentlich anders gelautet haben mag. Trotz der Unterstützung durch die Grimani und der Beziehungen zu Pietro Aretino, dessen Bildnis er damals gemalt hat, hielt es Salviati nicht mehr lange in Venedig aus. Die künstlerischen Anschauungen waren zu abweichend; gerade Zeichnung und kunstvoll gegliederte Komposition, die Hauptvorzüge des Künstlers, bedeuteten in Venedig nicht viel, und in malerischer wie koloristischer Beziehung bot er als Florentiner den Venezianern genügend Anlass zur Kritik. Eine Santa Conversazione, die während des venezianischen Aufenthaltes entstand, aber für die Kirche S. Cristina in Bologna bestimmt war, zeigt merkwürdigerweise statt der zu vermutenden tizianesken oder paolesken Einflüsse solche von seiten Parmigianinos. Das Kompositionsschema ist ganz schlicht und streng symmetrisch in der Weise des frühen Cinquecento; auch die Figuren bieten weder starke Bewegungen noch Kontraposte, sind aber von bemerkenswerter Eleganz und Schlankheit der Proportionen. Hierin wie in einzelnen Typen, den schmalen, feinen Händen und einigen gut abgestimmten grauen und grünlichen Tönen wird die Einwirkung des Meisters von Parma offensichtlich. Dass diese gerade in der venezianischen Umgebung eintreten sollte, erscheint weniger verwunderlich, wenn man bedenkt, wie stark Parmigianino die oberitalienische Kunst überhaupt beeinflusst hat; auch in Venedig eiferten einzelne Künstler, zumal Schiavone, diesem Vorbilde nach.

Im Jahre 1541 traf Salviati wieder in Rom ein. Er erhielt alsbald einen bedeutenden und umfangreichen Auftrag, die Freskoausmalung einer Kapelle in der Kirche der Deutschen, S. Maria dell' Anima. Die Arbeit, an welche er grosse Mühe gewandt hat, ward erst 1557 völlig abgeschlossen. Sie wurde durch die ausserordentlich schmalen Verhältnisse der Kapelle bedeutend erschwert; zudem stellten ungünstige Beleuchtungsverhältnisse die Wirkung stark in Frage. Heute sind die Fresken leider so verblichen, dass das Urteil auch dadurch sehr beeinträchtigt wird. Auf jeden Fall bewundert man den prächtigen dekorativen Aufbau der seitlichen Wände, deren Schmalheit für Salviati kein nennenswertes Hindernis gebildet zu haben scheint. Je eine mächtige Heiligenfigur reckt sich in imposanter kontrapostischer Haltung und rhythmischer Gliederung empor, von reichen ornamentalen Umrahmungen eingefasst; darunter umgeben phantasievoll erfundene Grottesken je ein Oval mit einem Stifterporträt. Das Altarbild bringt in Freskotechnik und unter fast zu wuchtiger Betonung des eingesunkenen nackten Körpers den toten Christus, der von Trauernden gestützt wird. In der Wölbung der Decke aber erscheint in schweren Figuren die Aus-

giessung des heiligen Geistes. Die übrigen, von Vasari genannten Einzelheiten sind heute kaum noch erkennbar. Was in Rom als neuartig auffällt, ist die ausserordentliche Üppigkeit des ausschliesslich in Freskomalerei vorgetäuschten dekorativen Systems. Eine ähnlich reiche Aneinanderreihung immer neuer Felder, die von den verschiedensten ornamentalen Einfassungen umschlungen sind, bei reichster Verwertung illusionistischer Motive wie Fruchtkränze u. dgl. kennen wir nur aus der Steccata in Parma. Es ist sehr wahrschein-



Abb. 80. Francesco Salviati, Allegorie des Friedens (Supraportenfresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

lich, dass Salviati die dort von Parmigianino ausgeführten Deckenmalereien gesehen hat, Werke, deren Ruf sich während der dreissiger Jahre in ganz Oberitalien verbreitet hatte. Damit gewinnt die oben geäusserte Hypothese einer Reise Salviatis nach Parma von Bologna aus eine neue wichtige Stütze.

Wieder duldete es den Künstler nach einiger Zeit nicht mehr in Rom; die Erwartung grösserer Aufgaben lockte ihn an den im frischen Glanze einer Neugründung strahlenden Hof Cosimos. Durch die verwandtschaftliche Verbindung der Salviati mit den Medici gelangte er sehr bald an das ersehnte Ziel und schuf in den Fresken der Sala dell' Udienza im Palazzo Vecchio das hervorragendste

und umfangreichste Werk seines Lebens, gleichzeitig auch die einzige einheitliche malerische Dekoration eines monumentalen Saales, die in Florenz während der ersten Hälfte des Cinquecento überhaupt entstanden ist. Die Hauptwand des schönen, von einer reichen Kassettendecke überdachten Raumes ist eine Meisterleistung festlich



Abb. 81. Francesco Salviati. Sieg des Furius Camillus über die Gallier. Fresko
Florenz, Palazzo Vecchio

glanzvollen Geschehens und grosszügiger Flächenrhythmisierung. Die beiden Hauptbilder sind von einer korinthischen Kolossalordnung eingefasst, die mit ihrer geschickt vorgetäuschten perspektivischen Verkürzung illusionistisch wirken soll. Das im Lichte fein abgetönte Grau dieser durch gemalte Reliefs, Medaillons, Nischen u. a. reich belebten Rahmung lässt die klaren Kalkfarben der eigentlichen Bilder kräftig hervortreten, wodurch diesen eine gewisse Realitäts-



Abb. 82. Francesco Salviati, Triumph des Furius Camillus (Fresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

wirkung verliehen wird. Über der die Wandmitte betonenden Tür thront als gemalte plastische Gruppe eine Friedensgöttin, die das Gerät des Krieges verbrennt, ihr zu Füssen symmetrisch zwei gefesselte Gefangene (Abb. 80)[1]. Mit dieser schon halb real gedachten Darstellung ist das Thema des Ganzen in wuchtigen Akkorden angeschlagen. Es ist antike Heldengeschichte, Kampf, Sieg und Triumph des Furius Camillus, die in mächtigen, sich aufbäumenden und überschlagenden Rhythmen gegen die Zentralgruppe heranbranden. Florenz hatte eine derart pompöse Schaustellung antiker Waffen, Rüstungen, Gerätschaften, Insignien und Architekturen noch nicht gesehen. Selbst Polidoro da Caravaggio tritt gegen die üppige Phantasie Salviatis zurück. Er war vielleicht in seiner ruhevollen, reliefmässigen Gebundenheit dem wahren Geiste der Antike näher gekommen, besitzt aber nicht entfernt die gleiche Unmittelbarkeit und Anschaulichkeit. Das Fresko zur Rechten (Sieg über die Gallier; Abb. 81) mutet freilich dem Auge allzuviel zu; es wirkt durch den Lärm des Kampfgetümmels und den unübersehbaren Reichtum dekorativen Einzelwerkes geradezu betäubend. Aber bei dem Triumphbild (Abb. 82) stimmt der rauschende Glanz des Festzuges durchaus zu dem gewählten Thema. Man muss von hier zurückblicken auf den einzigen Versuch antiker Geschichtsdarstellung, der bisher in Florenz unternommen war, Andrea del Sartos Fresko in Poggio a Caiano, um den Eindruck ermessen zu können, den Salviatis Leistung damals machen musste. Auch die übrige Ausmalung des Saales brachte den Florentinern neue Anregungen in grösster Fülle. Die Nebenwand, die das Motiv der Säuleneinteilung fortführt, enthält in den Festons und Grottesken neue dekorative Elemente; die beiden Fensterreihen lassen nur für allegorische Figuren und Göttergestalten Platz. Heute ist einzig die Hauptwand einwandfrei erhalten; dessen ungeachtet bietet der Saal immer noch den stärksten Eindruck, den man von Salviati als Dekorator erhalten kann. Es soll nicht geleugnet werden, dass ihm mancherlei Gewaltsamkeiten und Übertreibungen unterlaufen, aber es sind nicht die Verlegenheitsphrasen eines an künstlerischen Ideen Armen, sondern Äusserungen übersprudelnden Gestaltungsvermögens.

Das Ausserordentliche und Neue der Leistung musste sich allen Betrachtern in Florenz zu handgreiflich aufdrängen, um übersehen werden zu können. Allein in die Anerkennung der Einsichtigen mischte sich allerlei missgünstige Kritik von seiten der zahlreichen

1) Hierzu die noch ziemlich abweichende schöne Vorzeichnung im Städel-Institut Nr. 522, als „Vasari" [illegible] Das Motiv der Pax schon von Perino del Vaga im Pal. Baldassini [illegible] und zwar als Bekrönung eines Kamins.



Abb. 83. Francesco Salviati, Bildnis eines Unbekannten
Rom, Galerie Colonna

Parteigänger des guten Alten, denen übrigens Salviatis hochfahrende und satirisch-bissige Art nur zu leicht Wasser auf die Mühlen lieferte. So begann denn die Stellung des Künstlers einigermassen prekär zu werden, obwohl Cosimo ihm seine Schätzung durch neue Aufträge und Zahlung von Stipendien unmissverständlich zu erkennen gab. Alles in allem waren die nun folgenden Jahre des zweiten Aufenthalts in der mediceischen Kapitale (bis 1548) nicht die schlechtesten in Salviatis Leben, wenn man sie nach der langen Reihe der damals geschaffenen Werke beurteilt. Unter den für den Hof entstandenen Bildnissen nennt Vasari einige Porträts der Kinder Cosimos. Eines davon mag jene Halbfigur des oft gemalten kleinen Garcia sein, die ihn mit einer Armbrust in der Linken, den Köcher an der Hüfte, wiedergibt (Palazzo Pitti). In nahen Beziehungen dazu steht das kostümlich wesentlich reichere Porträt eines vornehmen Knaben (wohl ebenfalls des Garcia) in der Galerie zu Oldenburg, das farbig so satt und voll wirkt, dass es bislang dem Tintoretto zugeschrieben worden ist[1]). Die Behandlung des Stofflichen ist in beiden Gemälden eine wesentlich malerischere als bei Bronzino, mit dem sonst manche Verwandtschaft besteht. Eine andere Eigentümlichkeit, die Vertikalgliederung der Vorhänge des Hintergrundes durch Bordüren, findet sich gleichfalls nicht bei Bronzino. Sehr geschickt ist sie in einem besonders hervorragenden Bildnisse, dem sogenannten Poggio Bracciolini der Galerie Colonna (Abb. 83), zur Belebung des ganz neutralen Hintergrundes benutzt. Das Muster ist hier ganz ähnlich wie in Oldenburg, ebenso die dekorative Anordnung der beiden Streifen. Dass in diesen Bildnissen venezianische Eindrücke nachklingen, steht ausser Frage. Nicht nur die malerische Behandlung der Stoffe und des Kostümlichen lassen es erkennen, auch die lockere Technik und das beinahe fleckig zu nennende Helldunkel in den Gesichtern (charakteristisch die schweren Schatten unter den Augenbrauen) sprechen dafür. Salviati erreicht durch diese weniger sklavische Bindung an die plastische Form eine gesteigerte Lebendigkeit der Physiognomie, einen sprechenden, momentanen Ausdruck, gegen den Bronzino in der Mehrzahl seiner Bildnisse beinahe starr wirkt. Ein forschender, sozusagen misstrauischer Blick kehrt besonders oft wieder. Gegenüber der von Pontormo und Bronzino bevorzugten Ansicht der (nahezu) reinen Face überwiegt bei Salviati die Dreiviertelwendung, bei der die Nasenspitze sich dem Umriss der Wange nähert. Auf starke Kontra-

1) Zum Familienkreis der Medici gehören möglicherweise auch ein paar miniaturartige Rundbildnisse der Sammlung Kappel in Berlin, die durch ihre koloristische Haltung als sichere Werke Salviatis charakterisiert werden.



Abb. 84. Francesco Salviati, Männliches Bildnis
Wien, Kunsthistorisches Museum

poste in den Bewegungen der Arme und des Oberkörpers ist durchweg verzichtet, wie überhaupt der Kopf gänzlich dominiert. Das Architektonische und das Beiwerk beschränkt sich auf wenige Motive; eine erheblichere Vertiefung des Raumes findet sich in keinem Falle.

Die Datierung der Bildnisse Salviatis ist unsicher, da sich nur wenige auf Grund der Angaben Vasaris oder auf andere Weise näher bestimmen lassen. Lange Zeit gingen sie unter dem Namen verschiedener Meister, wie Bronzinos, Parmigianinos, selbst Raffaels[1]. In Florenz sind während der vierziger Jahre jedenfalls einige der wichtigsten Stücke gemalt worden, dem Stil nach als die frühesten die Halbfigur eines Mannes in den Uffizien, der Jüngling mit Brief in beiden Händen (Wiener Galerie), und der sogenannte Tibaldeo in Neapel, alle drei von ganz verwandter Anlage und mit fast der gleichen (sehr einfachen, flachen) Hintergrundarchitektur. Reifer und freier ist dann das prachtvolle, dem sogenannten Bracciolini nahestehende männliche Bildnis beim Marchese Carlo Niccolini in Florenz. Etwa der gleichen Stilstufe mag auch das Selbstbildnis des Künstlers (Uffizien) angehören, ferner die Halbfigur des Tolomeo Tolomei der ehemaligen Sammlung Marchese Ricciardi zu Florenz (als „Moroni" 1897 in Mailand versteigert); diese ist wegen des Dargestellten sicher in Florenz entstanden. Die Sammlung Röhrer in München besitzt das von 1547 datierte edel-einfache Brustbild eines Jünglings. Welche Porträts in die Zeit nach 1548 zu versetzen sind, lässt sich mit Sicherheit nicht ausmachen. Vermutlich ist damals das schöne Stück der Wiener Galerie geschaffen worden (mit der Amazone Patrizi im Hintergrund) — ein malerisch delikates, aber nicht sehr warmes Gemälde, dessen vornehme Zurückhaltung an Parmigianino erinnert (Abb. 84) Ein anderes Beispiel der späteren Zeit ist der Mann mit einer Statuette in der Rechten, den die Galerie Patrizi in Rom bewahrt. Hier ist der Gesichtsausdruck besonders sprechend. Schliesslich dürfte der Name Salviati wohl auch bei dem bislang dem Bronzino zugeschriebenen Männerbildnis der Stuttgarter Galerie zu nennen sein, das in der bewegteren Haltung des Kopfes und der Hände an die späteren Werke anklingt, während der Hintergrund mehr in der Art der früheren gehalten ist.

Trotz so hervorragender Schöpfungen auf dem Gebiete des männlichen Bildnisses[2]) nimmt diese Gattung in Salviatis Schaffen nicht entfernt die beherrschende Stellung ein wie bei Bronzino. Man kann eher sagen, dass seine weitschweifende Phantasie sich durch die Begrenztheit der Aufgabe eingeschränkt fühlte, während der an der Einzelerscheinung hängende Bronzino aus ihr die vollste Kraft

1) Vgl. C. Gamba, Alcuni ritratti di Cecchino Salviati, in Rassegna d'Arte 1909, p. 4 und H. Voss, Italienische Gemälde im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien in Zeitschrift f. bild. Kunst 1912 (XXIII), S. 41 ff.

2) Ein weibliches Bildnis, m. W. das einzige, das sich Salviati zuschreiben lässt, war 1915 bei Julius Böhler in München, bezeichnet „d'anni XXII" und von 1554 datiert.



Abb. 85. Francesco Salviati, Caritas
Florenz, Uffizien

gewann. Die Hauptwerke der Florentiner Zeit bleiben jedenfalls nach den Fresken im Palazzo Vecchio die figürlichen Kompositionen in Form von Tafelbildern und Entwürfen für Wandteppiche, Kupferstiche u. a. Vasari erwähnt eine damals geschaffene Carità, die entweder mit dem Gemälde der Uffizien oder der verwandten, wenig geringeren Variante der Galerie Corsini in Florenz identisch ist. Das Uffizienbild (Abb. 85) bedeutet unter den grossfigurigen Staffeleibildern Salviatis unzweifelhaft einen Gipfelpunkt. Was in ähnlichen Kompositionen Bronzinos wie der Londoner Allegorie kühle, widrig gebaute Konstruktion bleibt, bekommt bei Salviati den Atem des Lebens. Die Gestalt seiner Caritas ist im Grunde genau so künstlich kontrapostisch gedreht und hat doch etwas ungleich stärker Überzeugendes, Lebensvolleres. Auch die drei sie in äusserst gegensätzlichen Haltungen einrahmenden Kinder können in ihrer packenden animalischen Fülle nicht mit Bronzinos Gliederspielereien auf eine Stufe gestellt werden. Der Schritt zu einer malerischen Behandlung, der in einigen Porträts mit Entschiedenheit getan wurde, ist nun in der figürlichen Komposition ebenfalls gewagt worden. Ohne die toskanische Eigenart zu verleugnen, hat das Kolorit doch einen wärmeren Ton angenommen; ein starkes Licht fällt von rechts her in das Bild, wodurch ein ungemein lebhaftes, pikantes Spiel des Helldunkels hervorgerufen wird. Breite Faltenmassen leisten der malerischen Wirkung ausserdem Vorschub. Das Anatomische erhält durch die intensive Beleuchtung eine bisher nicht gekannte Wirklichkeit und gestattet dem Künstler die volle Ausnutzung seines virtuosen zeichnerischen Könnens. Ganz ähnlich komponiert ist die Variante in der Galerie Corsini. Der Ton ist hier heller, das Rot flaut ins Rosa ab, das Inkarnat ins Weissliche; im übrigen bezeugt die Gruppierung, Zeichnung und Beleuchtung die gleiche eminente Sicherheit.

An die beiden Gruppen der Caritas ist eine heilige Familie anzuschliessen, die wegen des ausserordentlich übereinstimmenden Stilcharakters ähnlich datiert werden muss. (Im Privatbesitz in Annemasse bei Genf.)[1] Allerdings sind die Proportionen hier ins Schlanke und Elegante verändert; in der preziösen Linie des langen Halses, der feinsinnig tastenden Bewegung der sensitiven Hände, dem etwas gesucht wirkenden Vertikalismus des Aufbaues wird die Nachwirkung Parmigianinos deutlich erkennbar. Bei der nahen Verwandt-

1) Über die Zuweisung dieses Bildes und einige der im folgenden erwähnten Gemälde und Kompositionen für den Stich vgl. H. Voss, Kompositionen des Francesco Salviati usw. in den „Graphischen Künsten" (Beiblatt) 1912, S. 30 ff. und S. 60 ff. Ebenda stilkritische Ausführungen über die Zusammenhänge zwischen Salviati, Parmigianino und Vasari.

schaft mit der Dresdner Madonna della Rosa dieses Meisters ist die Vermutung wohl nicht zu kühn, dass Salviati jenes Werk gekannt hat. Nahe verwandt mit dem Bilde in Annemasse ist eine



Abb. 86. Francesco Salviati, Die drei Parzen
Florenz, Palazzo Pitti

ähnliche, jedoch kompositionell schlichtere und wesentlich intimere Mariendarstellung im Museum von Aix-en-Provence, die dort bezeichnenderweise dem Mazzola selber zugeschrieben wird. Hier erscheint statt des hl. Joseph das charaktervolle Gesicht der hl. Anna,

einer jener Greisinnenköpfe, die Salviati so ausdrucksvoll zu gestalten weiss und mit denen er dem Reiz jugendlicher Naivität eine wirkungsvolle Folie zu verleihen liebt.

Eines der merkwürdigsten und in seiner fast überscharfen Charakteristik überraschendsten Staffeleibilder des Meisters ist ohne Zweifel das lange Zeit unter Michelangelos Namen gehende Bild der drei Parzen im Palazzo Pitti (Abb. 86). Kaum jemals ist der Typus der Greisin mit so dämonischer Kraft ins Seherische und gleichzeitig ins unheimlich Hexenhafte gesteigert worden wie in dieser Darstellung, vor der man betroffen stehen bleibt. Dass nur Salviati der Schöpfer des viel diskutierten Bildes sein kann, scheint mir aus allen stilistischen Eigentümlichkeiten, nicht nur aus den Typen und Händen (vgl. die hl. Anna des Bildes in Aix), sondern auch aus dem sehr typischen Gewandwurf hervorzugehen, der in seinen ausladenden phantastischen Bauschungen sehr wesentlich zu der Wirkung des Ganzen beiträgt. Insbesondere sei aber hervorgehoben, dass der Kopf der linken Parze mit seinem scharf seitlich gewandten Blick und der die Oberlippe stark überschneidenden Nase nahezu identisch ist mit der Figur der hl. Anna auf dem Fresko der Heimsuchung (unmittelbar rechts von der Maria). Auch in den drei Parzen, so verhältnismässig gehalten sie gegenüber der Caritas zunächst erscheinen, ist ein starker latenter Bewegungsinhalt, der in dem sprechenden Mienenspiel der beiden Hauptgestalten gipfelt. Der dritte, etwas maskenhafte Kopf bleibt dagegen ähnlich wie der hl. Joseph auf dem Bild in Annemasse im Halbdunkel.

Überleitend zu den figurenreicheren religiösen und antiken Historien ist zunächst die in den vierziger Jahren gemalte Grablegung kleineren Umfanges zu erwähnen, die im Palazzo Pitti aufbewahrt wird. Sie ist mit einigen Abänderungen und unter Fortlassung minder wichtiger Figuren als Wandteppich nachgebildet worden. Kompositionell ist ihr eine Auferweckung des Lazarus in der Galerie Colonna zu Rom verwandt, übertrifft sie aber entschieden an Wirksamkeit der Gruppierung und Präzision der Modellierung. Noch glücklicher ist in der einheitlich bewegten Anordnung der Gestalten und der räumlich-malerischen Wirkung die früher dem Lelio Orsi zugewiesene Anbetung der Hirten im Palazzo Pitti. Deutlicher als sonst bei Salviati klingen hier in der Wärme und Harmonie des Kolorites, in der geistreich freien Behandlung von Landschaft und Architekturkulissen die venezianischen Eindrücke nach; selbst der Pinselstrich besitzt eine ungewohnte Lockerheit und Frische. Die Gesamtidee scheint wieder auf die Kenntnis gewisser Kompositionen Parmigianinos hinzuweisen, der das Thema liebte, weil es ihm Gelegenheit gab, in den heraneilenden Hirten seine eleganten und

elastischen Rhythmen frei ausströmen zu lassen. Salviati übernimmt das rhythmisch Bewegte seines Vorbildes, erfüllt es aber mit der intensiveren Plastik des Florentiners und legt dem Bildgedanken das Schema der sich kreuzenden Diagonalen unter. Verglichen mit Bronzino, der in seinen Hirtenanbetungen und ähnlichen bewegten Szenen die gleiche Grundrissanordnung befolgt, wirkt Salviati ungleich räumlicher und klarer, dabei trotz der Vereinfachung der Komposition gleichzeitig auch wieder bewegter und reicher.

Äusserste Dramatik und Leidenschaftlichkeit herrscht in einer nach Vasaris Zeugnis bereits in Rom begonnenen, jedoch erst in Florenz vollendeten Bekehrung des Paulus. Das heute in der Galerie Doria zu Rom aufbewahrte, sehr figuren- und bewegungsreiche Gemälde (Abb. 87) ist als Vorlage für einen von 1545 datierten Stich des Enea Vico geschaffen worden, und zwar, wie die Inschrift ausdrücklich hervorhebt, im Dienste Cosimos I. Das Blatt ist wegen seiner ungewöhnlichen Grösse aus zwei Platten zusammengesetzt und wurde früher fälschlich auf eine Vorzeichnung des Frans Floris zurückgeführt. Trotz der verwirrenden Fülle von Bewegung und des Reichtums an flatterndem Gewandschwall, Rüstungen, Helmen, Waffen, Pferden mit wehenden Mähnen usw. liegt dennoch auch dieser Komposition das bekannte Diagonalenkreuz zugrunde. Die Behandlung aller dieser Details und der schwungvolle Zug des Ganzen weisen deutlich auf die zeitliche Nähe der Camillusfresken[1].

Es war nicht zum erstenmal, dass der erfindungsreiche Meister zur Wiedergabe seiner Bildvisionen die graphische Technik heranzog. Schon 1542 hatte Enea Vico einige bewegungsreiche Szenen nach ihm gestochen, die Geschichte des Zauberers Vergil (B. 46) und eine antike Opferszene (B. 38), ausserdem eine sehr geschlossen ins Oval komponierte kleinere Leda (B. 25)[2]. In allen drei Blättern klingen noch Erinnerungen an Perino del Vaga nach, den man früher als den Urheber der Entwürfe zu allen drei Kompositionen angesehen hat. Dieser Umstand wie der stark antikisierende Charakter der Darstellungen selbst gestatten die Vermutung, dass die Vorlagen noch in Rom selber geschaffen worden sind. Auch einige von weniger geübten Händen gestochene Kompositionen müssen in die Zeit um 1540 versetzt werden, meistens Blätter mythologischen

1) Für die Zuweisung dieser Kompositionen Salviatis vgl. Voss, a. a. O. — Kompositionell und stilistisch ist der Bekehrung des Paulus eine in Frankfurt aufbewahrte Zeichnung verwandt, die mit recht ähnlichen Bewegungsmotiven die Bestrafung der Niobiden darstellt. Das Salviati sehr nahestehende Blatt ist in den „Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut" (XX. 6) als Perino del Vaga veröffentlicht.

2) Auch die von 1542 datierte hl. Familie von Vico scheint auf eine Vorlage Salviatis zurückzugehen. Die Ähnlichkeit mit dem Bilde in Annemasse (S. 246) ist unverkennbar.

oder antikisierenden Inhalts von pathetischem Schwung der Auffassung und einer gewissen grandiosen Theatralik. Zu ihnen gehören die wahrscheinlich von Girolamo Fagiuoli gestochenen Darstellungen der Schindung des Marsyas sowie zwei biblische Szenen (Adam und Eva, Kain und Abel), die in ihrer Zurschaustellung des leidenschaftlich bewegten nackten Körpers zunächst ebenfalls ganz wie mythologische Vorwürfe anmuten. (Auf der Darstellung des ersten Menschenpaares entspricht die Gestalt Adams dem opfernden Jüngling auf Michelangelos Opfer Noahs [sixtinische Decke]). Ferner eine Gruppe überraschend eigenartiger, teilweise zu phantastischer Wildheit gesteigerter grösserer Darstellungen, die bei den römischen Kupferstichverlegern Lafreri und Salamanca erschienen sind: Geburt des Adonis (1544), Grossmut des Scipio, Niobidensturz (B. XV, S. 42, Nr. 13) und die Kreuzigung von 1541 (B. XV, S. 18, Nr. 8). Nicolas Beatrizet stach in ähnlicher vergröbernder Art den leidenschaftlich erregten Tod des Meleager (1543) und zehn Jahre später eine Opferung der Iphigenie von einfacher, würdiger Haltung. Besser in graphischer Beziehung ist ein gegenständlich ziemlich freies Blatt von Caraglio (B. 15, App. 1), das anscheinend nachträglich der bekannten Serie der Götterliebschaften Perinos eingefügt worden ist. Endlich ist noch ein Apollo mit den neun Musen zu nennen, den der Niederländer Stalburgh 1555 nach Salviati wiedergegeben hat (die Bezeichnung „Franc[iscus] Flor[entinus]“ wurde fälschlich auf Frans Floris bezogen). Alle diese durchweg ohne Nerv und Leben ausgeführten graphischen Produkte werden leider ihren Vorlagen in keiner Weise gerecht, so bedeutend sie auch selbst so noch wirken. Unvergleichlich überlegen sind ihnen aber die zahlreich erhaltenen originalen Zeichnungen Salviatis, die in den Uffizien und vielen anderen Sammlungen zu studieren sind. Sie enthüllen einen geborenen Meister der Zeichnung von nie versagender Fülle der Phantasie; zumal die mit Tusche lavierten und gehöhten chiaroscuro-artigen Blätter sind in ihrer entzückenden, freien Bildmässigkeit ganz einzigartige Schöpfungen.

Einen wichtigen Platz unter den während des Florentiner Aufenthalts geschaffenen zeichnerischen Entwürfen beanspruchen die Vorlagen für die mediceische Gobelinmanufaktur. Hier konnte der Meister in grösserem Stile seiner Neigung zum Dekorativen frönen, immer neue Gruppierungen bewegter Körper ersinnen, phantasievolle Rüstungen, Fruchtkränze u. dgl. mit seltsam gewundenen Figuren verschlingen usw. Trotz der Betonung des menschlichen Körpers, trotz weiter Perspektiven und architektonisch vertiefter Räume treffen diese Entwürfe doch den flächenhaften



Abb. 87. Francesco Salviati, Bekehrung des Paulus
Rom, Galerie Doria

Charakter des Wandteppichs ausgezeichnet, unzweifelhaft besser als es Bronzino gelungen ist. An Gewagtheit der Kontraposte gehen sie über ihn noch weit hinaus und verursachen dabei nie das peinliche Gefühl des Künstlichen und Gesuchten. Die Lockerheit der Gelenke, die weitgreifende Aktion der Glieder, alle Bewegungen und Gebärden atmen warme, sinnliche Lebensfülle. Nicht alle Entwürfe Salviatis sind uns in der Ausführung erhalten; es steht auch nicht fest, ob die unter den Handzeichnungen der Uffizien aufbewahrten Allegorien der Jahreszeiten und Gottheiten (No. 611 ff.) sämtlich in Weberei übertragen worden sind. Nur in der Galerie des Palazzo Bianco zu Genua lässt sich einer der Florentiner Entwürfe als Wandteppich nachweisen; es ist die den Sommer allegorisierende Darstellung von Schnittern, Figuren von prachtvollem Rhythmus der Bewegung, von reicher Bordüre eingerahmt. Die Galleria degli Arazzi zu Florenz besitzt die 1549 und 1553 gewirkten drei kleineren Passionsszenen: Ecce homo, Grablegung (beide 1549, die Grablegung dem Pitti-Bilde verwandt, S. 248), Auferstehung (1553). Alle drei Teppiche sind von wunderbarer Feinheit der farbigen Nüancierung und entsprechen als Gobelins der Wirkung eines Gemäldes fast allzusehr. Das gleiche gilt von einer 1552 ausgeführten kleinen Pietà (ebenda). In der Serie der Josephsgeschichten des Palazzo Vecchio rührt von Salviati nur die Traumdeutung her, deren dekorativen Reichtum schon Vasari besonders preist und als vorbildlich für die gesamte Gattung hinstellt. Über den Verbleib einer ebenfalls von Vasari gerühmten Geschichte des Tarquinius und der Lucretia, die sehr umfangreich gewesen sein soll, wissen wir nichts.

Am Ende der Florentiner Periode Salviatis steht ein monumentales Altarbild, dem Formate nach das bedeutendste seiner Tafelgemälde überhaupt. Es ist die Kreuzabnahme für S. Croce (heute im Museum dieser Kirche; Abb. 88), eine in den oberen Partien schwungvoll bewegte Komposition, deren untere Hälfte, Maria mit den Frauen, allerdings stark abfällt. Der Einfluss Danieles da Volterra verleugnet sich gerade in der Disposition der Hauptgruppe keineswegs, aber es herrscht eine gewisse Enge und Gedrängtheit bei allgemeiner Steigerung der Kontraste in den Körpern. Die Mariengruppe ist matt in der Erfindung, die einzelnen Gestalten haben in den Proportionen auffallende Schwächen und wirken auch in der Bewegung merkwürdig lahm. Trotz mancher Schönheiten hinterlässt so die Kreuzabnahme keinen erfreulichen Eindruck, ja sie enttäuscht nach den Camillusfresken und den beiden Caritasbildern entschieden. Die Kraft des Künstlers ist augenscheinlich im Abnehmen begriffen; weder in der Sicherheit des Gestaltens noch in der Fülle des Erfindens ist er der alte geblieben.



Abb. 88. Francesco Salviati, Kreuzabnahme
Florenz, Museo di S. Croce

Den unmittelbaren Anlass zu der Rückkehr nach Rom (1548) bildete der Fehlschlag der Bewerbung um die Ausmalung des Chors von S. Lorenzo. Salviatis Verstimmung über die Widerstände, denen er in seiner Heimat begegnete, bewog ihn, sein Heil wieder in Rom zu suchen. Vielleicht war es auch die wachsende Sehnsucht nach den grösseren Verhältnissen des künstlerischen Schaffens am Hofe der Päpste, das Verlangen, der Antike näher zu sein, was gegen Florenz stark mit in die Wagschale fiel. Gleich die erste Aufgabe in Rom war von jener Art, wie sie nur hier gestellt wurden, und unverkennbar griff Salviati wieder auf frühere Bildgedanken zurück. Die Cappella del Pallio der Cancelleria sollte mit Stukkaturen in römischer Art dekoriert werden und in die verhältnismässig kleinen Kompartimente waren Fresken einzufügen. Es handelte sich um kleine Heiligenfiguren in den Laibungen und Nischen, dann aber um drei Historietten: Enthauptung Johannis des Täufers, Bekehrung Pauli und Marter des hl. Laurentius. Besonders in der Martyriumsdarstellung lebt die flächenhafte Gliederung der Figuren nach dem Vorbilde antiker Reliefs wieder auf, wozu das gegebene langgestreckte Format übrigens den äusseren Anlass gab. Die Bekehrung Pauli bringt gegenüber dem Bilde der Galerie Doria ebenfalls eine entschiedene Klärung und Vereinfachung; bei der Enthauptung scheint das wohlige Zusammenklingen von Figur und Prospekt nahezu wieder erreicht, das in der Heimsuchung von 1538 herrschte. Die übrigen Fresken des Raumes (in den Bogenfeldern usw.) bieten wenig Bemerkenswertes, so auch das mit Ölfarbe auf Stein gemalte Altarbild der Geburt Christi mit den anbetenden Hirten.

Unmittelbar nach den Arbeiten in der Cancelleria erhielt Salviati den Auftrag, im Oratorium von S. Giovanni decollato neben seiner ersten grossen Schöpfung die Geburt des Täufers al fresco zu malen. Der Vergleich der beiden Werke fällt nicht zugunsten des Wandbildes von 1551 aus. Der Reichtum und die Frische der Frühzeit sind dahin, und die in den schweren, vollen Figuren des Spätstiles erstrebte wuchtige Monumentalität vermag diese empfindliche Einbusse nicht auszugleichen. Merkwürdig ist die Unsicherheit des Zeichnerischen, die in den Frauenfiguren des Vordergrundes krass hervortritt (ähnlich schon in der Kreuzabnahme von S. Croce). Auch das Kolorit ist schwerer und grauer geworden, und der dekorative Glanz ist stark verblichen — Mängel, die den Zeitgenossen nicht entgehen konnten (auch Vasari hebt die Überlegenheit der früheren Arbeit hervor). An der gleichen Stelle scheint Salviati noch die 1553 datierte Enthauptung des Täufers ausgeführt zu haben (vielleicht unter Mitwirkung von Schülern) — Vasari erwähnt sie zwar nicht, aber der Stil des Freskobildes lässt kaum

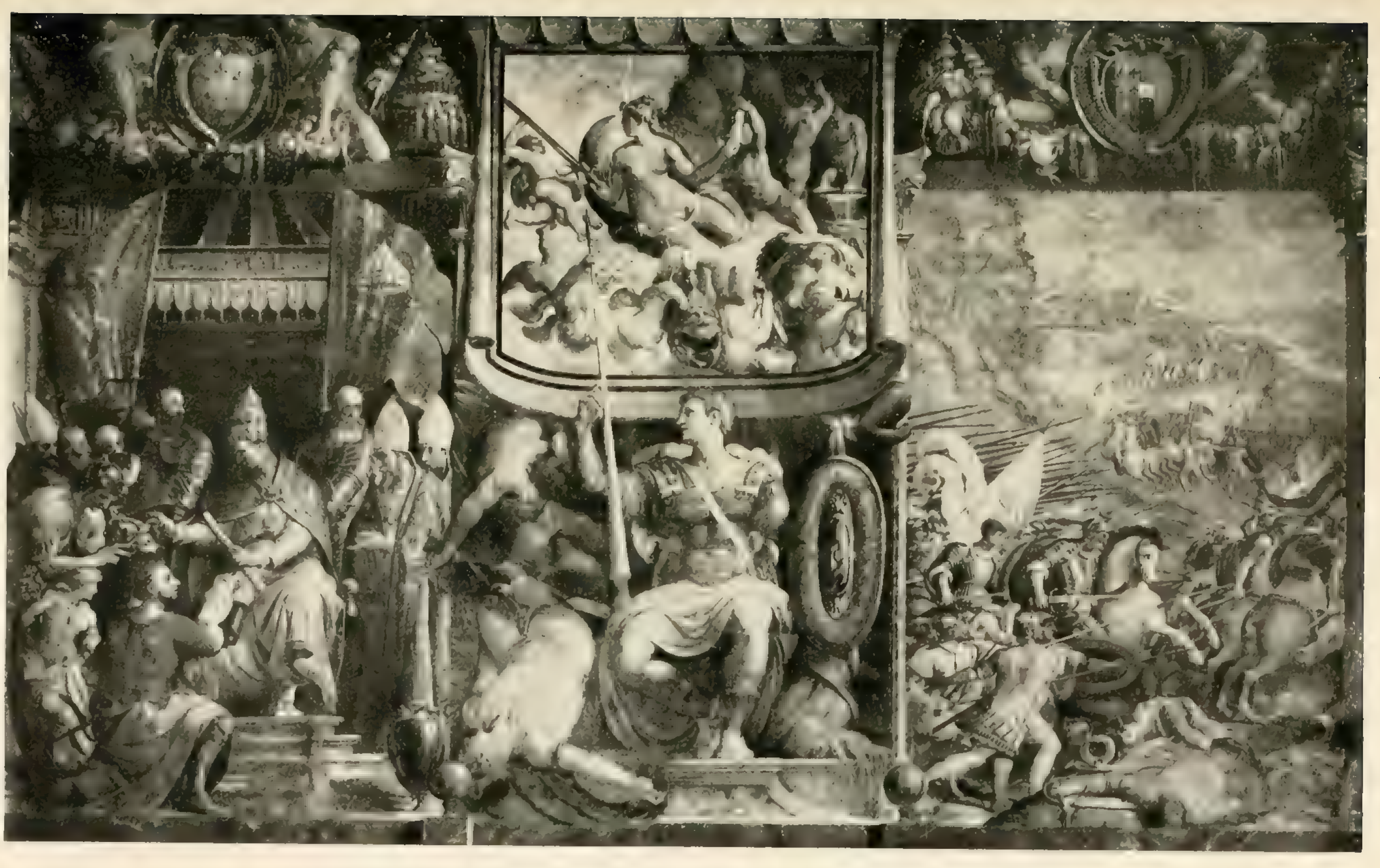


Abb. 89. Francesco Salviati, Freskodarstellungen aus der Geschichte der Farnese
Rom, Palazzo Farnese

einen Zweifel. Die Gestalt des befehlenden Hauptmanns rechts mit der weisenden Gebärde der Rechten kommt ebenso auf einem der Camillusfresken und auf der Laurentiusmarter vor, ein Selbstplagiat, das bei dem alternden Künstler nicht einzig dasteht. Auch die übrigen Figuren haben enge Beziehungen zu anderen Werken Salviatis. Vielleicht war es der geringere Beifall, den die schwere, gedrängte Komposition der Geburt Johannis fand, der die Wiederaufnahme älterer Gedanken veranlasste — jedenfalls sucht der architektonische Hintergrund an Reichtum sogar die Heimsuchung in den Schatten zu stellen. Denkbar wäre aber noch eine andere Erklärung: die Rivalität mit Pirro Ligorio, die eben damals einsetzte. Dieser unter Julius III. (1550 bis 1555) sehr begünstigte Künstler stand anfänglich in guten Beziehungen zu Salviati, war aber später mit ihm verfeindet. Ligorio, dessen Stärke in der Architektur lag, malte zu Beginn der fünfziger Jahre in S. Giovanni decollato ein Fresko mit reichem architektonischen Hintergrund, den übertreffen zu wollen dem ehrgeizigen Salviati leicht in den Sinn kommen konnte. Die Vermutung, dass aus diesem künstlerischen Wettstreit alsbald persönliche Misshelligkeiten erwachsen seien, drängt sich unwillkürlich auf.

Das schlechte Verhältnis zu dem Günstling Julius' III. und späterer Päpste sollte Salviati die letzte Zeit seines Schaffens ausserordentlich erschweren und verbittern. Ligorio wusste Salviati bei der Ausschmückung der Sala Regia im Vatikan auszuschalten, und bei den vergeblichen Versuchen, den Auftraggeber umzustimmen, litt der von Haus aus cholerische und kränkelnde Francesco bösen Schaden an seiner Gesundheit. Die letzten Werke fallen denn auch gegen die früheren entschieden ab. Das gilt insbesondere von der recht ausdruckslosen Freskolünette mit der Hochzeit zu Kana (Refektorium von S. Salvatore al Lauro) und dem grossen, äusserlich aufgefassten Tafelbild des Sündenfalls in der Galerie Colonna. Als das Hauptwerk der ganzen Spätzeit haben die grossen Wandbilder im Palazzo Farnese zu gelten (Abb. 89). Zum erstenmal stellte Salviati hier Geschichte im Kostüm seiner Zeit dar, und man muss gestehen, dass trotz allen Übertreibungen seines Spätstiles doch eine Grossartigkeit und Pathetik darin herrscht, wie sie kein Florentiner wieder erreicht hat. Es sind zwei Bildwände, die beide nach demselben System gegliedert sind: eine zentrale Figur in thronender Haltung mit gefesselten Sklaven (ähnlich der „Pace" im Palazzo Vecchio, aber viel machtvoller), darüber ein Baldachin mit figurenreicher Allegorie, seitlich historische Szenen, als krönender Fries die üblichen knienden Ignudi mit Medaillons und Fruchtschnüren. Vollendet wurde die Ausmalung des Saales durch Taddeo Zuccari.

Als Salviati 1563 starb, stand in seiner Heimat die Schule Vasaris in ihrer vollsten Blüte. In Rom aber war mit den Zuccari und mit Federico Barocci eine neue Stilphase angebrochen. Eine eigentliche Nachfolge fand Salviati darum weder dort noch hier — das bedeutet aber nicht, dass seine Werke bei den Späteren keinen Einfluss ausgeübt hätten. Allerdings äusserte sich diese Einwirkung mehr in vereinzelten Fällen und durchweg in sekundärer Weise. Die von Vasari aufgezählten unmittelbaren Schüler besitzen kaum selbständige Bedeutung, mit einziger Ausnahme des Giuseppe Porta, der sich später nach dem Meister Giuseppe Salviati nannte. Er war bei ihm 1535 in Rom in die Lehre getreten und hatte ihn nach Venedig begleitet, wo er in der Folgezeit ansässig wurde. Dort vermittelte er den einheimischen Künstlern durch seine römische Schulung manche Anregung, nahm aber mit der Zeit völlig die venezianische Art in sich auf. Auch ein Maler spanischer Herkunft namens Roviale wird bei Vasari als Schüler und Mitarbeiter Salviatis genannt. Es wird jedoch nur eine einzige ganz eigene Arbeit von ihm erwähnt, die Bekehrung des Paulus in S. Spirito zu Rom. Das recht mittelmässige Bild (von bescheidener Grösse) befindet sich noch heute in der Kirche S. Spirito in Sassia und ist an der Eingangswand angebracht. Es ist der analogen, von Enea Vico gestochenen Komposition Salviatis so unverhohlen nachgebildet, dass es von Roviales künstlerischer Selbständigkeit einen ziemlich traurigen Begriff gibt. Der Künstler taucht später wieder unter den zahlreichen Mitarbeitern Vasaris auf, wo er denn auch nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben scheint.

Kapitel VI

Giorgio Vasari

Unter allen Künstlern der ausgehenden florentinischen Hochrenaissance ist Giorgio Vasari die interessanteste Persönlichkeit, wenn man dabei den gesamten Umfang seiner mannigfaltigen Betätigung als Maler, Architekt, Literat und Organisator im Auge hat. Eine Betrachtungsweise, die nur den selbständigen künstlerischen Wert seiner einzelnen Werke gelten lässt, tut ihm in jeder Weise unrecht. Denn abgesehen davon, dass die individuelle Bedeutung Vasaris sich in seinem Schaffen in der Malerei und Architektur durchaus nicht erschöpft, liegt auch auf diesem engeren Gebiete seiner Tätigkeit das Einzigartige nicht so sehr in der abgeschlossenen Leistung, wie in den vielfältigen Anregungen, die von seinem Wirken ausgehen. Er fühlte sich bei allem persönlichen Ehrgeiz, bei allem Streben nach äusseren Erfolgen stets als der Vorkämpfer einer Idee. In seiner engeren und weiteren Heimat, in Neapel, Bologna, Venedig — überall, wohin ihn sein ereignisreiches Leben führte, war er der Herold des grossdekorativen Ideals der römischen Schule. Durch ungeheure Fruchtbarkeit in ganz Italien jenen Stil zu propagieren, in dem ihm alles neuere Kunstschaffen zu gipfeln schien, betrachtete er als die Aufgabe seines Lebens.

Vergleicht man Vasaris mehr in die Breite als in die Tiefe gehende Begabung mit den eminenten Fähigkeiten seiner Vorbilder, so schneidet der Künstler dabei schlecht genug ab. Als Dekorator grossen Stiles, als Historienmaler, als Schöpfer monumentaler Altarbilder und worin er sich sonst noch versucht haben mag, bleibt er weit hinter den Schöpfungen eines Perino del Vaga, eines Daniele da Volterra und Salviati zurück. Aber die Kunstgeschichte kennt Beispiele von Persönlichkeiten, die ihren Platz weniger durch die greifbaren Ergebnisse ihres Strebens als vielmehr durch die Bedeutung und Intensität dieses Strebens erkämpft haben, sei es als ahnungsvolle Vorläufer eines kommenden Grösseren, sei es als unermüdliche Vorkämpfer und Propagatoren neuer, schon in die entscheidende Tat umgesetzter Ideen. Ein solcher überzeugter und tapferer Vorkämpfer war Vasari. Sein Rüstzeug fand er nicht nur in der Fähigkeit eines leichten, unbesorgten künstlerischen Gestaltens,

sondern ebensosehr in einer allgemeinen kulturellen Interessiertheit und Begeisterungsfähigkeit, vor allem aber in unerhörter organisatorischer Geschicklichkeit und unbegrenzter Arbeitskraft.

Schon die blosse Tatsache, dass Vasari den Stil der Florentiner Malerei eine ganze Generation hindurch in ausschlaggebender Weise bestimmt hat, würde genügen, um ihm in der Entwicklung dieser Schule einen bedeutsamen Platz einzuräumen. Aber sein Einfluss reichte tiefer. Gegenüber dem handwerklichen Typ des Künstlers, der in Florenz bis weit ins XVI. Jahrhundert hinein vorherrschte, vertritt Vasari mit aller Entschiedenheit jene Gesinnung, die sich im Kreise der grossen römischen Meister herausgebildet hatte und die in dem Künstler einen wesentlichen Träger und selbstbewussten Repräsentanten des allgemeinen kulturellen Fortschritts sah. Äusserlich fand diese veränderte Stellung darin ihren Ausdruck, dass durch Vasaris Initiative die Florentiner Accademia del Disegno gegründet wurde (ca. 1561), die bestimmt war, den Platz der überlebten zünftigen Organisationen des Mittelalters einzunehmen und nur diejenigen zur Mitgliedschaft zuzulassen, die des Ehrentitels Künstler im Sinne wirklich schöpferischen, selbständigen Gestaltens würdig wären. Innerlich war das entscheidende Moment das nunmehr selbstverständlich gewordene Postulat einer vielseitigen Bildung des Künstlers. Vasari selber besass nicht nur sehr ausgebreitete — wenn auch nicht eben tiefe — Kenntnisse im Sinne seiner Zeit, sondern vor allem eine höchst ungewöhnliche Kultur des sprachlichen Ausdrucks. Das schönste Produkt seines eminenten literarischen Talentes, das grundlegende Werk über die italienische Künstlergeschichte vom XIV. bis zum XVI. Jahrhundert, ist eine unzweifelhaftere Gewähr für seinen Nachruhm, als die fast unübersehbare Zahl seiner Fresken und Bilder von mehr oder minder kolossalen Dimensionen.

Giorgio Vasari ward 1511 zu Arezzo geboren und erhielt die künstlerischen Grundlagen noch in seiner Vaterstadt. Ein Benediktinerprior französischer Herkunft, Guglielmo da Marcilla, war sein erster Lehrer in der Malerei. Guglielmo war von Haus aus ein geschickter Glasmaler, hatte aber in Rom eine gewisse allgemeinere künstlerische Bildung durch das Studium Raffaels und Michelangelo erlangt. Seit seiner Übersiedlung nach Arezzo führte er für verschiedene Kirchen farbenprächtige Glasmalereien aus, in denen er figurenreiche Geschichtsdarstellungen vor architektonischen Hintergründen aufbaut. Als einer der ersten behandelt er das ganze Fenster als bildliche Einheit; dabei sucht er die Ungunst des schmalen Hochformates durch Treppenanlagen, hochragende Säulenhallen und ähnliche Hilfsmittel tunlichst zu überwinden. Auch im dekorativen Freskobild ist er im Aretiner Dom, wo sich seine besten Glas-

gemälde befinden, hervorgetreten. An mehreren Gewölbefeldern der Decke hat er Szenen der Jugendgeschichte Christi mit muskulösen Propheten und michelangelesk bewegten Gestalten von Tugenden in dekorativ nicht ungeschickter Weise, aber ohne tieferes Verständnis des römischen Stils umrahmt. Vielfach wirken seine Variationen bekannter Motive aus der Sistina, den Stanzen und Loggien wie unfreiwillige Travestien der Vorbilder.

Es scheint, dass den jungen Vasari neben den künstlerischen Studien die humanistischen mindestens ebenso stark beschäftigt haben. Auch hier erhielt er die grundlegenden Kenntnisse aus zweiter Hand, denn sein Lehrer Pollastra ragte über den bescheidenen Durchschnitt eines Provinzliteraten nicht hinaus[1]. Immerhin konnte Vasari, als er 1524 oder 1525 mit dem Kardinal Silvio Passerini nach Florenz kam, eine leidlich gute künstlerische und literarische Vorbildung sein Eigen nennen. Nach einem kurzen Aufenthalt in Andrea del Sartos Werkstätte, der ohne wahrnehmbare Folgen für seine Entwicklung blieb, erhielt er entscheidende Eindrücke von seiten Bandinellis. Wiederum ist es eine abgeleitete Kunst, an der er sich weiterzubilden strebte, denn hinter dem oberflächlichen und grobschlächtigen Virtuosen Bandinelli erhebt sich die beherrschende Gestalt Michelangelos. Von diesem direkt zu lernen erschien schwierig und undankbar. Viel lohnender war es, sich die vereinfachte, auf ein erlernbares Schema gebrachte Manier des Nachahmers anzueignen, die durch brutale Übertreibungen die Wirkung des Vorbildes noch steigern zu können glaubte.

Mit 16 Jahren musste Vasari wegen des Herannahens des kaiserlichen Heeres Florenz wieder mit seiner Heimat vertauschen. 1528 kam Rosso für einige Zeit nach Arezzo, führte eine Reihe von Altarbildern in Südtoskana und Umbrien aus und verteilte freigebig eine Anzahl von Entwürfen an Berufsgenossen. Er verschaffte dem begabten Anfänger Vasari einen Auftrag und lieferte ihm dafür die Kompositionszeichnung. Es ist eine sehr bewegte Kreuzabnahme, die als Ganzes den Stil Rossos mit aller Deutlichkeit aufweist, wogegen die Ausführung von einer gewissen plumpen Derbheit ist (heute in der SS. Annunziata). In der Modellierung gewisser Gewandpartien sind bereits charakteristische Gewohnheiten des späteren Vasari vorgebildet. Er selber gesteht, dass ihm damals die Mängel seines Könnens besonders stark zum Bewusstsein kamen. In der Tat musste den jungen Künstler, der die römische Kunst noch nicht kannte, Rossos selbstverständliche Beherrschung aller Mittel mit Staunen erfüllen. Offenkundig bedeutete das hier Erreichte einen

1) Vgl. Kallab, Vasari-Studien, Wien 1908.



Abb. 90. Giorgio Vasari. Bildnis des Alessandro de' Medici
Florenz, Uffizien

wesentlichen Fortschritt gegen Bandinelli, und es würde Mühe kosten, sich das Fehlende anzueignen.

So reifte denn sein Entschluss, Arezzo wieder zu verlassen und in Florenz das Glück zu versuchen. Zusammen mit Francesco

Salviati, den er von seinem früheren Aufenthalt her kannte, lernte er in der Werkstatt eines gewissen Raffaello da Brescia, versuchte sich eine Zeitlang als Goldschmied fortzuhelfen, ward dann durch neue kriegerische Gefahren nach Pisa verschlagen und kehrte, ohne etwas Bestimmtes erreicht zu haben, 1530 nach Arezzo zurück. Im folgenden Jahre entscheidet sich sein Geschick in unerwartet günstigem Sinne: vom Kardinal Ippolito de' Medici nach Rom berufen, wird er frei von materiellen Sorgen und kann seine gesamte Zeit unbedenklich dem genauen Studium der grossen römischen Meister widmen. Gleich seinem Studiengenossen Salviati und wahrscheinlich unter dessen Einwirkung wird er bald durch den Kreis der mythologischen Vorstellungen durchaus beherrscht. Mehrere Kompositionen dieser Gattung entstehen: eine Schmückung der Venus, eine Satyrnschlacht, die mit einer Art Bacchanal kombiniert war, und eine Darstellung des Harpokrates, durchweg figurenreiche Bilder mit stark literarischer Färbung, von denen heute keines mehr nachzuweisen ist.

Infolge der Abreise des Kardinals Ippolito nach Ungarn muss Vasari 1532 Rom verlassen, bleibt nun aber auch in Florenz im Dienste der Medici. Durch ein Bildnis, das den Herzog Alessandro in voller Rüstung sitzend wiedergibt, gewinnt er die Gunst des Dargestellten (heute in den Uffizien; Abb. 90). Es ist eine durchschnittliche, nüchtern korrekte Arbeit, deren allegorische Absichten sich nicht allzu unangenehm vordrängen. Anders das ungefähr gleichzeitig (1533) gemalte Idealporträt des älteren Lorenzo de' Medici (Abb. 91). Es versucht die Bedeutung der Persönlichkeit durch allegorische Zutaten im Hintergrunde hervorzuheben, die man als gleichgültige Trivialitäten übersehen könnte, wenn sie sich nicht mit ihrer abscheulich rohen, geschmacklosen Mache vordrängten. Auch die Charakteristik des Magnifico selbst, die zwar von einem richtigen Empfinden für das grübelnde Wesen des Mannes ausgeht, bringt sich durch vulgäre Übertreibungen und aufdringliches Unterstreichen jeder Einzelheit um ihre Wirkung. Schon hier, zu Anfang seiner Laufbahn, sieht man Vasari im Begriffe, den gefährlichen Weg einzuschlagen, der nicht die künstlerische Gewissenhaftigkeit als alleinige Richtschnur hat. Damit löst er sich aus jener Tradition der florentinischen Malerei, die noch in seinem Studiengenossen Salviati weiterwirkt. Die handwerkliche Kultur, das tiefste Fundament künstlerischen Schaffens, gerät durch das schlechte Vorbild, das nur zu bald Nachfolge findet, ins Wanken.

Weit entfernt, die Unzulänglichkeiten seines Könnens zu empfinden und sie durch Vertiefung in die Natur und gute Vorbilder auszugleichen, dehnt Vasari seine Tätigkeit am Florentiner Hofe

mehr und mehr in die Breite aus. Er wird mit teilweise recht gutem Erfolge Architekt, studiert den Festungsbau und entwickelt anlässlich des Einzugs Karls V. in Florenz zum erstenmal grosse



Abb. 91. Giorgio Vasari, Allegorisches Bildnis des Lorenzo de' Medici
Florenz, Uffizien

Fähigkeiten in der Anordnung und Erfindung von Festdekorationen. Seine organisatorischen Gaben zeigen sich bei dieser Gelegenheit in glänzendem Lichte; den besonderen Umständen entsprechend wird die mangelnde Gewissenhaftigkeit nun als Gewandtheit und Behendigkeit zu einer Tugend erhoben. Um so auffälliger wirkt es, dass die Altargemälde der folgenden Jahre, alles sehr

mittelmässige Leistungen, ihren Platz an entlegener Stelle in der Provinz finden. So die Sa. Conversazione für S. Rocco zu Arezzo (heute in S. Sebastiano), die Himmelfahrt Mariä in S. Agostino zu Monte S. Savino und mehrere Kirchenbilder in Camaldoli. (Die Fresken ebenda nicht erhalten.) Entweder bekam Vasari in Florenz keine Aufträge von Bedeutung, oder er scheute noch das scharfe Urteil der Kenner. Dass diese Befürchtung nur zu berechtigt gewesen wäre, wird niemand bestreiten, der einige der damals ausgeführten Werke gesehen hat.

Nach einem erneuten mehrmonatigen Studienaufenthalt in Rom (1538) wird Vasari vom Abt des Olivetanerklosters S. Michele in Bosco bei Bologna, einem Florentiner, die erste Aufgabe gestellt, die geeignet ist, seinem Ruf als Künstler eine solidere Basis zu schaffen (1539). Zusammen mit einem Aretiner Gehilfen und dem Grotteskenmaler Cristofano Gherardi geht er an den bedeutenden Auftrag, die Ausschmückung des Refektoriums mit Freskodekorationen und Tafelbildern. Der von Historietten aus der Apokalypse, Ansichten von Olivetanerklöstern und zartem Grotteskenwerk nach römischer Art gebildete Wandfries über dem Tafelwerk ist in der Hauptsache die Arbeit der Gehilfen. Die drei Tafelgemälde rühren dagegen bis auf das Tischgerät und andere dekorative Zutaten von Vasari her. Heute ist nur eines davon, Christus bei Maria und Martha, an Ort und Stelle, das Gastmahl des hl. Gregor befindet sich in der Pinakothek zu Bologna, und die dritte Darstellung, Abraham die drei Engel bewirtend, ist verschollen. Es lässt sich nicht verkennen, dass die nochmalige Anregung durch die römische Kunst Vasari sehr zugute gekommen ist. Die beiden erhaltenen Historienbilder verarbeiten Eindrücke von seiten des Giulio Romano-Kreises und der Richtung Danieles da Volterra mit Geschick und einer entschiedenen Selbständigkeit. Die Malerei ist zwar hart und von einer den Toskaner verratenden grellen Buntheit, aber technisch sorgfältig. Eine festliche Wirkung erstrebt das Mahl Gregors (1540 datiert), und wohlgefällig hebt der Künstler selber in seiner Beschreibung den Reichtum der Behandlung der verschiedenen Brokate, Seiden- und Samtstoffe u. dgl. hervor. Zahlreiche Bildnisse bekannter Persönlichkeiten erhöhen den Wirklichkeitseindruck, darunter Papst Clemens VII. als Gregor, Alessandro de' Medici, Bentivoglio sowie Mitglieder des Olivetanerordens. Sehr geschickt ist die Verwendung des architektonischen Hintergrundes mit dem Durchblick in einen rückwärtigen helleren Raum, der die diagonale Richtung der Tafel kompositionell weiterführt. Verglichen mit der Heimsuchung Salviatis von 1538, die Vasari kurz vorher gesehen hatte, wirkt die Szene gleichwohl recht gedrängt; die breit-

fliessenden Rhythmen jener von Wohlklang durchtränkten Figurengruppen haben mit der Kurzatmigkeit des Vasarischen Komponierens nichts zu tun. Einfacher und in der Erfindung dem Gegenstande recht gut angepasst ist die Darstellung, wie Maria zu Christi Füssen auf seine Worte lauscht, während Martha geschäftig das Mahl zurichtet und die Apostel aufmerksam zuhören. Freilich erhebt sich der Stil hier nicht über eine nüchterne Anwendung der Kompositionsprinzipien der gleichzeitigen römischen Kunst.

Die Ausschmückung des Refektoriums von S. Michele machte als die erste ausgesprochen fortschrittliche Arbeit in dem rückständigen Bologna grossen Eindruck unter den einheimischen Künstlern und Kennern. Ein gewisser Konkurrenzneid konnte nicht ausbleiben, und manche besorgte Lokalgrösse atmete auf, als Vasari noch 1540 Bologna wieder verliess. Nun fühlte er sich, gehoben durch einen ersten unzweifelhaften Erfolg, imstande, auch in dem kritischen Florenz mit einem grösseren öffentlichen Werk hervorzutreten. Für seinen Gönner Bindo Altoviti malte er in der kleinen Kirche S. Apostoli eine Allegorie der unbefleckten Empfängnis mit komplizierter, von theologischen Spitzfindigkeiten strotzender Invenzione. An den Baum der ersten Sünde sind Adam und Eva gefesselt, ebenso an seine Verzweigungen andere Personen des Alten Bundes, wie Abraham, Moses, Josua, Aron usw. Über allen thront die Jungfrau Maria, die ihren Fuss der Schlange auf den Kopf setzt. Dies nur die Hauptmotive aus dem mit Symbolik überhäuften Gemälde. Einen unzweifelhaften Zusammenhang hat es in seinem Grundgedanken mit einer von Rosso in Arezzo entworfenen Komposition, die Vasari selber beschrieben hat. Aber was bei dem früheren Meister in wenigen Hauptzügen konzentriert war, wird von Vasari in trivialer Weise breit getreten. Man glaubt gern, dass er sich bei zahlreichen Literaten für die Erfindung Rat geholt hat und dass in der Durchführung eine recht fleissige, ehrlich gemeinte Arbeit steckt. Aber der Eindruck bleibt doch der einer blutleeren Gedankenkonstruktion, die nicht in lebendige Anschauung übertragen werden konnte. In Florenz ist der Erfolg allerdings damals ganz der gewünschte gewesen: man hatte eine neuartige Invenzione, deren Auflösung bis in alle ihre Einzelheiten hinein theologische Kenntnisse verlangte, und die zahlreiche Schar jener, denen der beziehungsreiche Inhalt das Höchste war, musste entzückt sein. Noch Künstler des späten XVI. Jahrhunderts haben denn Nachahmungen dieses Altarbildes, das man als Prototypus der Immaculata-Darstellungen des Barock ansehen darf, geschaffen, und noch sehr viel später erfreute sich das Urbild eines bemerkenswerten Ansehens. Raffaello Borghini, dessen heikler Standpunkt bei derartigen religiösen Themen bekannt ist

(vgl. S. 190), hebt die Auffassung Vasaris gegenüber der seiner Nachfolger anerkennend hervor, spricht sich aber prinzipiell über die Darstellung der Conceptio ablehnend aus.

Noch eine zweite Arbeit mit gedankenhaftem Inhalt entstand damals: der büssende hl. Hieronymus, der, vor dem Kruzifix sich kasteiend, die sündigen Gelüste niederkämpft (heute Palazzo Pitti). Es genügt Vasari nicht, die Vorstellung dieses Kampfes einzig durch den Busseifer des Heiligen zu erwecken. Eine solche Beschränkung auf das wirklich Darstellbare würde die Gebildeten, die mehr erwarten, enttäuschen. Vielmehr müssen Venus und Amor, um die Art der Versuchung zu charakterisieren, in Person erscheinen und vor der Inbrunst dieses Büssens sich zur Flucht wenden. Venus lässt Köcher und Pfeile im Stich; Amor schleudert sie im Zorn noch einmal auf den Heiligen, von dem sie zerbrochen abprallen. Dazu noch eine besonders „geistreiche" Pointe: die Tauben der Venus „apportieren" einige Pfeile und bringen sie der Göttin zurück!

Die 1541 über Bologna, Modena, Parma, Mantua und Verona nach Venedig ausgeführte Reise erweiterte wiederum Vasaris künstlerisches Gesichtsfeld und mochte mit dazu beitragen, in ihm die Idee der Lebensbeschreibungen der italienischen Künstler reifen zu lassen. Als Maler bot sie ihm bei seinen eklektischen Neigungen mancherlei neue Nahrung; zugleich bestärkte ihn aber das Studium der grossen Mantuaner Dekorationen Giulio Romanos in seiner Vorliebe für den monumentalen römischen Stil. Anregungen nach einer mehr malerischen Gestaltungsweise hin vermittelte ihm Parma in den Fresken und Gemälden Correggios, Venedig in den Schöpfungen Giorgiones und Tizians. Beides hat ihn nicht nachhaltig beeinflusst, wiewohl die in den Bildern von Bologna noch sehr harten und grellen Farben in der Folge wärmer und gedämpfter und die scharfen Konturen ins Unbestimmte verflaut werden.

In Venedig selber hätte er trotz der Protektion durch seinen Landsmann Pietro Aretino kaum durchzudringen vermocht, obgleich er anfänglich gewisse Erfolge hatte. Dazu war sein Stil den Venezianern viel zu einseitig toskanisch-römisch. Er selbst fand, dass man dort oben nichts von Zeichnung verstehe, und dass es richtiger sei nach Rom, dem wahren Mittelpunkt aller Künste, zurückzukehren. Von den in Venedig ausgeführten Arbeiten ist heute mit Sicherheit nichts nachzuweisen; wahrscheinlich gehören jedoch vier Dekorationsstücke, die in der Galerie Giovanelli aufbewahrt werden, zu einer Folge, wie er sie damals für eine getäfelte Decke im Palazzo Cornaro als Füllstücke ausgeführt hat. Obwohl er den venezianischen Geschmack in malerischer Beziehung mit solchen Werken gewiss nicht befriedigte, hat er doch auf die Entwicklung jener Schule zweifellos

einen gewissen Einfluss ausgeübt. In der frühesten Produktion des Paolo Veronese wird die Kenntnis des römischen Stiles vollkommen deutlich. Sie rührt zum Teil aus den Mantuaner Schöpfungen Giulios her, soweit sie aber michelangeleske Züge enthält, aus dem Kreise Vasaris und Salviatis[1]. Besonders die Einführung des ganzen mythologischen und allegorischen Apparates, den man bis dahin im Norden Italiens nicht gekannt hatte, ist diesen Einwirkungen zuzuschreiben. Die Dekorationen Vasaris für Aretins Komödie La Talanta boten nach solcher Hinsicht ein umfangreiches Material; sie brachten allegorische Gestalten der Meergottheiten, der Flüsse[2], ferner abstrakte Vorstellungen wie Personifikationen der Zeit, der Stunden usw. Sehr bald allerdings sollten die Venezianer über ihre Vorbilder hinauswachsen, indem sie das rein Gedankenhafte in den Hintergrund drängten. Für die Toskaner wäre dann der fremde Boden, selbst wenn sie ihn gegen die venezianischen Antipathien eine Zeitlang behauptet hätten, ohnehin verloren gewesen.

Auf der Reise nach Rom berührte Vasari wieder seine Heimat (1542) und begann in seinem Hause einen Zyklus von Malereien, den er einige Jahre darauf bei gelegentlichen Aretiner Besuchen zu Ende führte. Zunächst widmete er einen Raum den grössten italienischen Künstlern, unter denen er sich und seinen absolut unbedeutenden Ahnen Lazzaro Vasari nicht vergass, sowie den Künsten Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie. In der Mitte der Decke die Fama mit dem Attribut der Posaune. Den in der Hauptsache gut erhaltenen Salone vollendete er erst 1547. Wände und Decke sind streng architektonisch gegliedert. Jene sind durch das rings in gleicher Höhe herumgeführte Türgesims in eine obere und untere Hälfte zerlegt. Die untere dient mit ihren Chiaroscurohistorien als Basis der oberen, die einen freier gegliederten breiten Fries mit verschiedenen Landschaften (Orten von Vasaris Tätigkeit) zwischen allegorischen weiblichen Figuren als Supraporten bildet. In der Balkengliederung der Decke ist als Mittelfeld ein Oktogon mit der Darstellung der Virtus, welche die Fortuna bei den Haaren packt und mit dem Fusse die Invidia zerstampft. In den 13 kleineren Feldern sind die Gestalten von Gottheiten angebracht. Das Ganze erscheint als eine nicht sehr selbständige, aber geschickte Fortbildung des im Kreise Perinos ausgebildeten Typus, nur etwas ins Bürgerliche

1) Vgl. D. v. Hadeln, Veronese und Zelotti, im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1914. S. 194 ff.

2) Ein Teilentwurf mit den Flussgöttern der Livenza, des Timavo und Tagliamento im Berliner Kupferstichkabinett als „Bandinelli". Das Blatt entspricht getreu der von Vasari in einem Brief an Ottaviano de' Medici gegebenen Beschreibung (Vasari-Milanesi VIII, S. 286).

herabgestimmt. An Stelle der gedrückt wirkenden Balkendecke würde man in Rom eine Wölbung mit Stukkaturen und kleinen Feldern für Fresken bevorzugt haben. Vielleicht verbot sich das in diesem Falle aus Sparsamkeitsgründen, allein es fällt auf, dass Vasari auch bei monumentalen Aufträgen fast stets die flache Balkendecke mit Feldern für Malerei anwendet. Der nüchternere, knausernde Sinn des Toskaners tritt gerade in dieser Beschränkung gegenüber der monumentalen römischen Bauweise stark in die Erscheinung. Denn seit Vasari geht man in Florenz der anspruchsvollen römischen Deckenform ganz allgemein gern aus dem Wege.

Eine andere Arbeit, die 1542 in Arezzo entstand, ist das Fresko der Geburt Christi in S. Margherita, eine in den Bahnen der Raffaelschule, zumal des Parmigianino, geschaffene Komposition ohne monumentale Prätensionen, aber auch ohne die freie Anmut der Vorbilder. Sechs Jahre später wurde schliesslich eine der umfangreichsten „Maschinen" Vasaris im Auftrage des Abtes von S. Flora e Lucilla zu Arezzo in knappen sechs Wochen heruntergemalt, nämlich das Hochzeitsmahl der Esther, eine für das Refektorium der Badia bestimmte Darstellung. Der Künstler selber verschwendet zum Lobe der Invenzione und nicht minder zum Preis der Maestà und Grandezza des von ihm umständlich geschilderten festlichen Mahles eine blühende Prosa. In Wahrheit ist das Gemälde wohl äusserlich gross und im oberflächlichen Sinne reich an Motiven, aber in seiner Plumpheit ohne Grösse der Haltung und arm an wirklichen künstlerischen Gedanken. Kompositionell war das im Thema verwandte Gastmahl Gregors in Bologna durchdachter und trotz seiner Einfachheit effektvoller als das aufdringliche Aretiner Stück. An die Festmähler der Venezianer, zumal an Paolo Veronese, darf man sich natürlich überhaupt nicht erinnern.

Die Erwähnung der Hochzeitsdarstellung greift der zeitlichen Ordnung im Leben des Künstlers um einige Jahre vor. Noch 1542 gelangte Vasari wieder nach Rom und war nun bis 1544 abwechselnd bald hier, bald in Florenz tätig. Es entstanden während dieser Zeit nur Werke, die innerhalb des umfassenden römischen Kunstlebens wenig besagen wollten, u. a. eine Kreuzabnahme für Bindo Altoviti (wohl die heute in der Galerie Doria aufbewahrte) und eine (in Neapel verschollene) Allegorie der Justitia, die nach der Beschreibung eine wahre Ausgeburt literarischer Phantasie gewesen sein muss. Ferner, in Florenz gemalt, eine freie Wiederholung der Conceptio von S. Apostoli für Lucca (heute Pinakothek), mehrere Gemälde für Pisa, die 1544 in Angriff genommen wurden, u. a. m.

Eine bedeutsame Episode in Vasaris Leben ist sein Aufenthalt in N e a p e l von 1544 bis 1545. Hatte er in Bologna und Venedig die

römisch-florentinische Manier inmitten einer eigenen lokalen Kunstüberlieferung einzubürgern versucht, so fand er in der damals noch kunstarmen Kapitale des Südens kaum irgendwelche entwicklungsfähigen Keime selbständigen Wollens vor. Er fühlte sich denn, durch die bisherigen Erfolge gehoben und zugleich im Bewusstsein absoluter Überlegenheit gegenüber der einheimischen Malergilde, wie noch nie als auserwählter Träger der künstlerischen Kultur, sozusagen als Kolonisator in einem fruchtverheissenden Neulande. Der Anlass seiner Berufung war die Ausmalung des Refektoriums von S. Anna de' Lombardi, also ein ähnlicher, nur umfangreicherer Auftrag wie in Bologna. In der Tat ging der Ruf wieder von dem Olivetanerorden aus und kam z. T. mit Hilfe der gleichen alten Beziehungen wie damals zustande. Aber die Art der Lösung war eine durchaus abweichende. Es galt, den Neapolitanern die neue Manier von ihrer bestechendsten Seite zu zeigen. Das altmodische Kreuzgewölbe ward daher in eine modern-römische Stukkodecke umgewandelt; so entstanden in bunter Folge und reich ornamentierter Umrahmung quadratische, ovale und oktogone Felder für Fresken. Gegenständlich zerfielen diese in drei Gruppen: Fides, Religio und Aeternitas; um die drei Mittelfelder wurden jeweils acht Gestalten von Tugenden angeordnet. An den Schmalwänden wurden sechs grosse Gemälde angebracht, von denen je drei zu einer einheitlichen Darstellung zusammengehörten: aus dem Alten Testament die Mannahlese, aus dem Neuen Christus im Hause Simonis. Dies waren die wichtigsten Motive einer offenbar wohldurchdachten Raumdekoration, von der zu bedauern ist, dass sie nicht mehr besteht. Im Magazin des Museo Nazionale befinden sich heute die Bilder, mit denen einstmals die Wände des Refektoriums geschmückt waren.

Auch von der übrigen ziemlich umfangreichen Tätigkeit Vasaris in Neapel ist jetzt so gut wie nichts mehr an Ort und Stelle. Die zweite wichtigere Arbeit ward von dem Künstler erst in Rom fertiggestellt, nachdem ihm das unruhige Leben in der südlichen Kapitale zur Last geworden war. Es waren 24 Geschichten aus dem Leben Johannis des Täufers für die Sakristei von S. Giovanni a Carbonara, z. Z. schlecht erhalten im Neapler Museum. Ebenso wurden die Orgelflügel für den Dom (jetzt über den beiden Seitenportalen) in Rom gemalt. Mit ihnen schliesst dieser kurze, aber immerhin bedeutungsvolle Abschnitt im Leben des Künstlers. Dass die Folgen für die künstlerische Entwicklung Neapels, wie Vasari selber behauptet, einschneidend gewesen sind, wird nicht zu bezweifeln sein. Aber vielleicht weniger durch das unmittelbare Vorbild seines eigenen Wirkens, als deshalb, weil dadurch der Boden für geduldigere Kolo-

nisatoren vorbereitet ward. Wir haben hierüber gelegentlich des Marco del Pino gesprochen, dem in dieser Beziehung das entscheidendere Verdienst zuzuerkennen ist.

Es musste Vasari nach so vielen bedeutsamen Aufgaben ausserhalb Roms vor allem darauf ankommen, nun endlich auch in der Metropole des künstlerischen Fortschrittes mit etwas Grossem zu Worte zu kommen. Die Gelegenheit dazu bot sich durch den Kardinal Alessandro Farnese im Jahre 1546[1]). Es galt, in einem Saale der Cancelleria die Taten Pauls III. al fresco zu verherrlichen, und grösste Schnelligkeit der Ausführung war Hauptbedingung. Niemand konnte also geeigneter sein als Vasari, der durch Vermittelung des Paolo Giovio den Auftrag erhielt. Das eigentliche Problem konzentrierte sich für ihn wieder in der Invenzione und ihrer architektonisch-dekorativen Einpassung in den Raum.

Sieht man von der Unruhe der einzelnen Historien ab, die das harmonische Gesamtbild beeinträchtigt, so kann man der dekorativen Wirkung Monumentalität und Reichtum nicht abstreiten (Abb. 92). Ähnlich wie schon in Salviatis Kapelle von S. M. dell' Anima, die im Anfang der vierziger Jahre begonnen war, spricht in der Gliederung der Wände der architektonische Aufbau entscheidend mit. Neuartig ist der Gedanke, jede Historie durch eine illusionistisch gemalte Treppe mit dem Beschauer zu verbinden. Das Sockelgeschoss jeder Wand wird auf diese Weise zur gemalten Architektur und leitet mit seinem Treppenmotiv direkt in das kraftvoll herausgehobene Hauptgeschoss über, das durch wuchtige Risalite mit Nischenfiguren in Felder für die Historien zerlegt wird. Ein schweres Gesims trennt den Fries ab, der die üblichen Motive der Richtung Perinos enthält, aber in einer nicht glücklichen Häufung. Wie die horizontale, so ist auch die Vertikalgliederung jeder Wand durchaus einheitlich durchgeführt. Die Umsetzung der Fläche in gemalte Architektur war so restlos beabsichtigt, dass auch die Verkürzung der Gesimse und sonstigen Bauglieder, die Wirkung des Lichteinfalls auf ihnen, überhaupt alles, was zur Illusion des Dreidimensionalen notwendig ist, mitberücksichtigt wurde.

Es kam Vasari auf diesen architektonischen Charakter des Ganzen mehr als auf die Wirkung des einzelnen an. So war er denn in gewissem Sinne berechtigt, die Hand von Gehilfen stärker, als sonst zulässig schien, in Anspruch zu nehmen. Aber unzweifelhaft hätte es auch auf das Gesamtbild eine günstige Rückwirkung ausgeübt, wenn die Ausführung, wie bei Salviati, auf der Höhe der Er-

1) Vgl. Steinmann, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom, in den Monatsheften f. Kunstw. 1910. S. 45 ff.

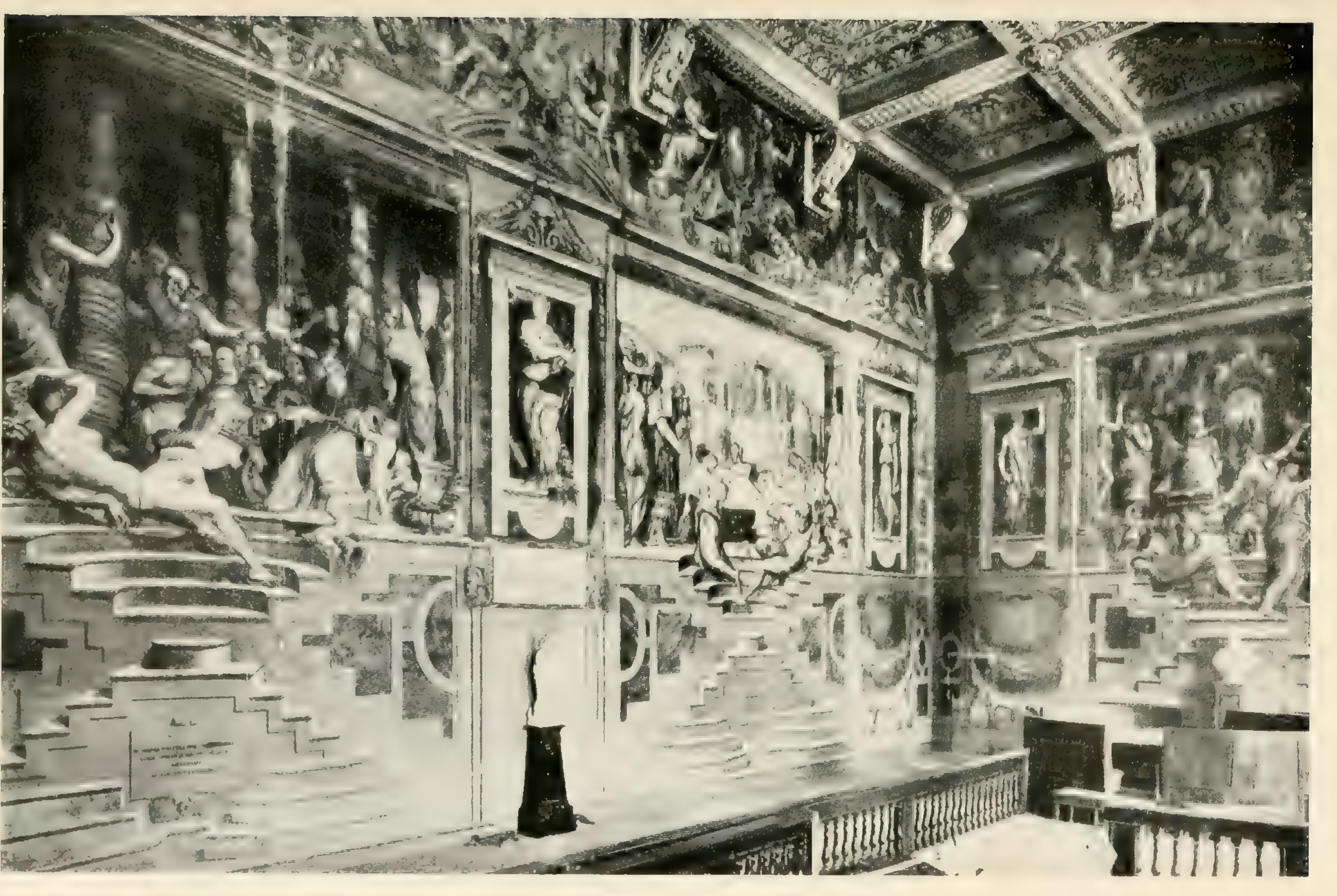


Abb. 92. Giorgio Vasari, Sala di Paolo III. (1546)
Rom, Cancelleria

findung gestanden hätte. Insbesondere verletzen uns gesellenmässige Roheiten in den Historien selber. Die an sich blutleere Symbolik, die für jede Figur eine gelehrte Erläuterung notwendig macht, wird durch die gleichgültig schematische Behandlung der Zeichnung wie des Helldunkels (vom Kolorit gar nicht zu reden) noch unerträglicher. Am flüchtigsten ist das Fresko der Friedensstiftung zwischen Karl V. und Franz I. durch Paul III. heruntergemalt. Es ist das letztentstandene der Reihe und litt besonders unter dem Zwange eines zu kurz bemessenen Termins. Aber auch von den übrigen Szenen (vgl. Abb. 93) ist keine einzige in Komposition und Ausführung neben Salviati zu stellen. Erst angesichts des hoffnungslosen Schematismus, der hier in der Anwendung einer scheinbar Salviati nahe verwandten Formensprache, ähnlicher Kompositions- und Bewegungsmotive usw. zutage tritt, wird die grosse Überlegenheit Salviatis völlig deutlich. Was bei Vasari zur konventionellen Formel, zum abgegriffenen Hilfsmittel erstarrt ist, hatte bei seinem Freunde und Anreger den warmen Pulsschlag persönlichen Fühlens. Es war die letzte, gewagteste Konsequenz, die von ihm aus dem souveränen Können einer reif gewordenen Epoche gezogen wurde. Mit Vasari hingegen wird die Zersetzung zu einem nicht mehr aufzuhaltenden Vorgang; die Symptome dieses Prozesses sind in seinen weiteren Arbeiten mit immer grösserer Deutlichkeit wahrzunehmen.

Der Gedanke, Darstellungen aus der zeitgenössischen Geschichte als monumentale Wandbilder zu bringen, war der Zeit Raffaels fremd geblieben. Die Ruhmsucht der Päpste hatte doch vor der unmaskierten Selbstverherrlichung im Bilde eine gewisse Scheu empfunden. Wohl aber liebte sie es, zeitgenössische Vorgänge unter dem Deckmantel der biblischen Geschichte und der heiligen Legenden zu schildern. In diesem Sinne sind Raffaels Fresken in der Stanza dell' Eliodoro und der Stanza dell' Incendio auf das Pontifikat Julius' II. und Leos X. zu beziehen, wie die Sala di Costantino auf die Ereignisse unter Clemens VII. Unter den folgenden Pontifikaten trat die Ruhmgier unverhüllter hervor. Insbesondere sind es die Farnese, die mehrfach ihre Familientradition in der Form historischer Bilder verherrlichen lassen: neben den Fresken Vasaris sind in diesem Zusammenhang jene des Salviati im Palazzo Farnese und die Wandbilder der Zuccari in Caprarola zu nennen. Vasari bringt im Gegensatz zu seinen beiden Nachfolgern und Rivalen noch nicht die reine historische Darstellung, sondern verkleidet sie unter schwer zu deutenden allegorischen Formeln. In solcher Weise wird die Fortsetzung des Baues von St. Peter geschildert, und ähnlich symbolisch sind auch die anderen Szenen aufgefasst: Paul III. verteilt Ehren und Würden und: Die Nationen huldigen Paul III. Nur die ver-

schwenderisch eingestreuten Bildnisse bedeutender Zeitgenossen geben den Darstellungen eine aktuellere Färbung.

So sehr Vasari mit der in hundert Tagen beendeten Sala di Paolo III. dem Geschmack eines Giovio, Doni und ähnlicher Literaten entsprach, so fand die Flüchtigkeit der Arbeit doch auch ihre Tadler. Vasari selber sah sich später veranlasst, das skrupellose Heranziehen von Gesellen nicht mehr zu billigen und damit die ganze Sala bis zu einem gewissen Grade zu desavouieren. Wir finden heute zwischen dieser und anderen Arbeiten Vasaris keinen



Abb. 93. Giorgio Vasari, Paul III. verteilt Ehren und Würden (Fresko)
Rom, Cancelleria

so wesentlichen Unterschied, was Sorgfalt der Ausführung anlangt. Insbesondere geht in den folgenden Jahren der Schnellmalereibetrieb ziemlich unbekümmert weiter. Ausser den schon erwähnten grösseren Werken für Arezzo entstehen damals hauptsächlich Tafel- und Altarbilder; im übrigen ist die Periode bis 1550 mit verschiedenen Reisen ausgefüllt, die nicht nur künstlerischer Aufträge wegen unternommen werden, sondern auch im Interesse des im Entstehen begriffenen kunstgeschichtlichen Werkes, das 1550 in erster Ausgabe erscheint. Bis zu diesem Jahre finden wir Vasari abwechselnd in Florenz, in Arezzo, Bologna, ferner in Rimini und Ravenna. Für

die Kirche S. M. di Scolca zu Rimini entsteht eine mit der aufdringlichen Charakteristik, die ihn kennzeichnet, überladene Anbetung der Könige in triptychonartiger Form [1]). Ebenso unübersichtlich und gedrängt komponiert ist das heute in der Pinakothek von Ravenna aufbewahrte Altarbild der Beweinung Christi von 1548 (Abb. 94). Bronzinos 1545 entstandenes Gemälde im Palazzo Vecchio ist nur zu deutlich als das Vorbild zu erkennen [2]), wenngleich sich der Nachahmer bemüht, durch Erhöhung der Figurenzahl und Häufung des Affektes seine Überlegenheit zu beweisen.

Ein Gegenstand, der in jener Periode von Vasari häufig in Tafelbildern behandelt wird, ist die hl. Familie. Ohne Zweifel haben ihn die an plastischem Inhalt und überraschenden Kontrasten so reichen Schöpfungen Salviatis ähnlichen Themas vornehmlich dazu angeregt. Ihre Spuren findet man sehr deutlich in den beiden Gemälden des Palazzo Pitti und der Galerie Corsini, von denen die erstere dem Christuskind eine höchst unnaive Stellung zumutet. Ein Dreifigurenbild der Galerie von Grenoble gibt in dem schlafend dargestellten Kinde einen ebenfalls sehr gesuchten Kontrapost; der hl. Joseph ist der sich gedankenvoll in den Bart greifende Greis, der seit einiger Zeit schon zu Vasaris beliebtesten Requisiten gehört. Etwas natürlicher sind zwei hl. Familien in München aufgefasst; auf der kleineren (Nr. 1092) ist der Kopf der Madonna ins Profil gedreht und zeigt das reich frisierte Haar. Merkwürdig ist auf beiden das Versteckspiel der Hände, das durch die künstliche Verschlingung der Figuren begünstigt wird. Weitere Kompositionen, die den Gegenstand mit immer neuen Gesuchtheiten und dem stets gleichen Mangel an ursprünglicher Gestaltungskraft behandeln, müssen in den vierziger Jahren und auch weiterhin in grösserer Zahl entstanden sein. Unter ihnen sei das Halbfigurenbild in Wien genannt (Abb. 95), das dem kleinen Münchner Bilde nahesteht, und die ganzfigurige Fassung der Wiener Komposition mit hinzugefügten anbetenden Heiligen in Dresden (vielleicht Schularbeit)). Endlich die heroïsch posierende Madonna in Bordeaux mit schlafendem Kind. Keine alle dieser Darstellungen reicht an die ausdrucksvolle Feinheit und sprühende Lebendigkeit Salviatis heran. Sie schwanken zwischen pedantischer Trockenheit und einem ins Plumpe verdorbenen michel-

1) Heute ist nur noch das Mittelstück davon vorhanden. Graf Algarotti, der es 1761 in seinen Reisebriefen aus der Romagna erwähnt (Opere, Vol. VIII, S. 184, Venedig 1792) bemerkt dazu witzig: quella composizione in tre quadri dovea aver sembianza di quelle commedie cinesi, che durano più giorni.

2) Vgl. H. Voss in der Beilage zu den Graphischen Künsten 1912, S. 647ff., wo eine zweite, wahrscheinlich frühere Fassung der Vasarischen Komposition in einem Stich des Enea Vico (B. 9) nachgewiesen wird.

angelesken Pathos. Der Geist Andrea del Sartos und der alten Florentiner ist tot, und die Einflüsse von seiten Parmigianinos (von dem Vasari selbst ein Madonnenbild besass) werden wohl in der



Abb. 94. Giorgio Vasari, Pietà (1548)
Ravenna, Pinakothek

Geziertheit mancher Figuren fühlbar, aber die espritvolle Grazie des Vorbildes wird kaum nachempfunden, geschweige denn erreicht. Es scheint, dass in der Zeit um 1550, sowohl in Florenz wie später in Rom, in Ermangelung grösserer Aufgaben, eine besonders statt-

liche Reihe von Tafelbildern Vasaris entstanden ist[1]). Ausser den hl. Familien und anderen religiösen Themen spielen auch mythologische Gegenstände eine gewisse Rolle. Während der für Annibale Caro gemalte tote Adonis im Schoss der Venus (nach Theokrit),



Abb. 95. Giorgio Vasari, Heilige Familie
Wien, Kunsthistorisches Museum

sowie ein Endymion, zu dem Alfonso Cambi Modell stand, nicht nachweisbar sind, befindet sich eine Darstellung des von Psyche

1) Nicht alle sind in seiner Autobiographie erwähnt; so fehlt der von Salviati beeinflusste (diesem fälschlich zugeschriebene) Triumph des Glaubens in der Brera, eine trockene allegorische Komposition, zu der die Uffizien die Zeichnung besitzen (Coll. Santarelli Nr. 1071). Nicht zu identifizieren ist ein bislang Pontormo zugewiesenes Jünglingsbildnis des Palazzo Bianco in Genua von vornehmer Haltung, aber sehr kaltem und unharmonischem Kolorit, das m. E. ebenfalls auf Vasari zurückzuführen ist.



Abb. 96. Giorgio Vasari, Amor und Psyche
Berlin, Kaiser Friedrich-Museum (Vorrat)

betrachteten schlafenden Amor heute im Besitz der Museen in Berlin (Abb. 96)[1]. Es sind lebensgrosse, äusserst hart gemalte Figuren; der weibliche Akt übertrifft noch die ungraziöse Knochigkeit Bronzinos, und an der Gestalt des Jünglings widersprechen der manierierte Schwulst des Kontraposts und die übertrieben starken Formen jedem Gefühl für den jugendlichen Körper. Psyche erleuchtet mit einer Lampe die nächtliche Szene, aber trotz dieses Helldunkelversuchs ist die malerische Stimmung nüchtern und kalt, wie denn auch die zarte Lyrik des wundervollen Vorwurfs nicht im mindesten zum Ausdruck gelangt.

Eine andere nächtliche Szene, bei der immerhin die Wirkung der Beleuchtung bedeutend gesteigert erscheint, ist die für Pierantonio Bandini in Rom gemalte Geburt Christi (heute in der Galerie Borghese; Abb. 97). Das Schema, nach dem die kniende Madonna mit den anbetenden Hirten um das Kind gruppiert ist, entspricht im Prinzip dem des Bildes von Bronzino in Budapest. Auch die über dem Ganzen schwebende Engelgruppe erinnert stark an das gleiche Vorbild, bei einem der Putten sogar bis an die Grenze direkter Entlehnung. Das von dem Christkind ausgehende Licht ist ein ziemlich grobschlächtig behandelter, aber bildmässig geschickt benutzter Effekt.

Das Ideal des Altargemäldes erhält bei Vasari gerade in dieser Epoche, genau um die Mitte des Jahrhunderts, seine endgültige Ausgestaltung; es entspricht dem soeben in einigen Proben charakterisierten Typ des Tafelbildes in den wichtigsten Zügen. Man kann als das Hauptbestreben des Künstlers den möglichsten Reichtum, die Verwendung aller denkbaren kompositionellen, malerischen und dekorativen Hilfsmittel zur Erreichung eines gesteigerten Stiles bezeichnen. Die Grundlage des bildmässigen Aufbaues bildet die in verschiedene Ebenen und Tiefenschichten eingeteilte Bühne. Hilfsmittel der Architektur, die von Vasari oft recht geschickt verwandt werden, beleben in grösster Vielseitigkeit die Szenerie. Die Anordnung der verschiedenen Podien führt das Auge meist im Kreuz zweier Raumdiagonalen in die Tiefe. Nicht selten besitzt die hintere Bühne gegenüber der vorderen eine gewisse Selbständigkeit; das architektonische Moment überwiegt dann innerhalb ihrer durchaus. Die figürliche Füllung des Vordergrundes strebt nach lastender Schwere und Fülle; trotz der Abstufung des Kniens, Stehens und ähnlicher differenzierender Motive wird der Eindruck der Gedrängtheit meist nicht vermieden. Eine grosse Rolle spielt im Vordergrund der muskulöse Greis mit schwerer, sackender Gewandfülle,

1) Vgl. H. Voss im Jahrbuch der kgl. preuss. Kunstsammlungen 1913, Heft 4.



Abb. 97. Giorgio Vasari, Geburt Christi
Rom, Galerie Borghese

üppigem Bart und mächtigen Gesichtsformen. Trotz des Wiederkehrens typischer Bewegungsmotive in derartigen Gestalten gibt es bei Vasari fraglos auch imposante und persönlich empfundene Erscheinungen dieser Art. Mit ihnen kontrastieren nun Frauengestalten in kunstvollen und reich geschmückten Kostümen, mit üppig gelockten und durch eine zierliche Frisur verknüpften Haaren, Soldaten in prunkenden Harnischen und Helmen von erhabener Arbeit. Jugendlich straffe Gestalten sind mit älteren von lässiger Haltung bewusst in gegensätzliche Wirkung gebracht, schwere Gewandmassen mit knapp anliegenden Kostümen und nackten Partien. Ebenso lösen sich in den Architekturteilen grosszügige, massive Partien und feingliedrige Motive ab; nicht selten spielt das formlos Unbehauene, das ja dann der Barock als „stile rustico" besonders gepflegt hat, bereits eine bedeutsame Rolle. Überhaupt herrscht bei allem erstrebten Reichtum doch das Schwere und Mächtige weitaus über das Zierliche und Feingeschnittene vor.

Von den damals entstandenen Altarbildern ist die mit besonderer Liebe ausgeführte Marter des hl. Sigismund für S. Lorenzo in Florenz (vollendet 1550) zugrunde gegangen. Nach Vasaris eingehender Beschreibung war diese Komposition eine Art Musterkarte alles dessen, was an gegensätzlicher Wirkung verlangt werden konnte; insbesondere waren die verschiedenen Gemütsbewegungen der Beteiligten scharf kontrastiert. Die „Bekehrung Pauli" in S. Pietro in Montorio (1551 bis 1552) ist mitsamt den Fresken der Kapelle auf uns gekommen. Es ist eine der wenigen innerlich grossempfundenen Szenen, die es von Vasari gibt. Die Gestalt des erblindeten Saulus, der von Ananias geheilt wird, hat in ihrem völligen Gebrochensein etwas Ergreifendes und überraschend Grossartiges. Ananias ist die übliche imposante Greisenfigur. Den Hintergrund bildet eine im Halbrund zurücktretende Säulenreihe, ein gut erfundenes und geschickt verwertetes Motiv. Geradezu komisch sind dagegen all die Leute, die sich ohne rechten Beruf, nur um die Szene „reich" zu gestalten, im Mittelgrund und vor der Säulenreihe herumtummeln. Das in seiner Gesamtheit vielleicht einheitlichste unter den Altarbildern jener Periode ist die Enthauptung des Täufers in S. Giovanni decollato (1553). Diese von manieristischen Zügen verhältnismässig wenig beeinträchtigte Komposition schmückt den Hauptaltar jener Kirche, in deren Oratorium Salviati und Jacopino del Conte ausgiebig zu Worte gelangt waren. Offensichtlich wünschte Vasari bei dem Vergleich möglichst günstig abzuschneiden; daher die sorgfältige Malweise des Bildes und seine vergleichsweise glückliche koloristische Wirkung. Wieder steuert der architektonische Hintergrund mit das Beste zu dem Gesamteffekt bei.

Das stete Hin und Her zwischen Florenz und Rom, das schon in den vierziger Jahren für Vasaris Tätigkeit charakteristisch wird, beherrscht seine Lebensgeschichte seit 1550 ausschliesslich. Die Ursache ist bei ihm nicht unbefriedigter Ehrgeiz, wie es bei Salviati der Fall war, sondern vielmehr sein in beiden Zentren gleich festbegründetes Ansehen. Warum er, der unzweifelhaft geringere künstlerische Genius, den ungleich ausgedehnteren Wirkungskreis erlangen sollte, kann nicht mehr verwunderlich erscheinen. Die Leichtigkeit seines Schaffens, seine geschickte Anwendung feststehender Formeln, sein kluges Eingehen auf die Eitelkeit der Besteller wie auf die selbstgefällige Gelehrsamkeit einflussreicher Literaten, seine eigene humanistische Bildung und nicht zuletzt eine wirkliche künstlerische Qualität: ein starker architektonisch-dekorativer Instinkt erklären seine Erfolge. Glückliche Zufälle kommen des öfteren hinzu: so schon früh die Beziehungen zu den Medici, besonders die Protektion des Kardinals Ippolito, später die für Vasari sehr ergebnisreichen Bemühungen eines Altoviti, Giovio, Doni und selbst des Pietro Aretino. 1550 gelangt nun in Julius III. ein Kardinal auf den Stuhl Petri, der für den Künstler grosse Sympathie besass und von dem also besondere Gunstbezeugungen zu erhoffen waren. Es ist vielleicht der erste und nahezu der einzige Fehlschlag im Leben Vasaris, dass alle Projekte dieses Papstes, soweit sie ihm lohnende Aufgaben vorzeichnen, in den Anfängen stecken bleiben, vor allem die Villa di Papa Giulio. Mit grosser Bitterkeit streift er in seinen Lebensbeschreibungen mehrfach dieses unerfreuliche Kapitel seiner Laufbahn und spart nicht an Vorwürfen gegen Julius und seine Berater.

Der Unmut über die römischen Vorgänge veranlasst Vasari Rom zu verlassen[1]) und einen Ruf Cosimos I. nach Florenz anzunehmen, wo ihm die grösste Aufgabe seines Lebens zufallen sollte. Während des kurzen Aufenthaltes, den er unterwegs in seiner Heimat nahm, entstand für den Aretiner Bischof Minerbetti eine Allegorie der Patientia, an deren Invenzione Michelangelo schon in Rom als Berater mitgewirkt hatte (heute im Palazzo Pitti)[2]).

1) Über Vasaris letzte römische Arbeit, die Ausmalung zweier Loggien im Palazzo Altoviti und einige allegorische Darstellungen an einer getäfelten Decke ebenhier vgl. Gnoli im Archivio storico dell' Arte I, S. 202 ff. Der Palazzo Altoviti (später P. d'Avila wurde Ende des XIX. Jahrhunderts abgebrochen.

2) Die Idee des Bildes ward später von Ercole II. von Ferrara übernommen und der Ausschmückung einer Camera della Pazienza im Kastell zugrundegelegt. Das Hauptbild des Raumes (jetzt in der Galerie von Modena aufbewahrt) verrät deutlich die Kenntnis der Invenzione Vasaris. Es wird dem Ferraresen Sebastiano Filippi zugeschrieben.

Als Vasari 1555 wieder in den Dienst des mediceischen Hofes zurückkehrte, war der Umbau des Palazzo Vecchio als herzogliche Residenz in vollem Gange. Das Obergeschoss des neuerbauten Flügels, dessen Ausmalung ihm zugedacht war, erwies sich als viel zu niedrig proportioniert — ein Übelstand, dem Vasari durch eine ingeniöse Dachkonstruktion abzuhelfen wusste. Dann begann seine Tätigkeit als Dekorator und bald auch als leitender Baumeister; der Rahmen des Unternehmens ward nunmehr bedeutend weiter gespannt und umfasste die völlige Erneuerung und teilweise Modernisierung des alten Baues. Gleichzeitig ward die malerische Ausschmückung des neueingedeckten obersten Stockwerks in Angriff genommen und als literarisches Programm die Genealogie der Götter gewählt. Nach dem Hauptraum, der die Darstellung der Elemente zum Thema hat, wird das ganze Quartier gewöhnlich als Quartiere degli Elementi bezeichnet. Wie das Gegenständliche, wurde auch die dekorative Anordnung sämtlicher Gemächer nach einheitlichen Gesichtspunkten geregelt. Den Hauptschmuck bildeten reichgegliederte und von Grottesken übersponnene Balkendecken mit verschiedenformatigen Rahmungen für Gemälde. Die Wände wurden mit Bildteppichen dekoriert und nach oben durch gemalte Friese abgeschlossen. Nur die Sala degli Elementi hatte an allen Wänden Freskomalereien und wurde so als der Hauptraum hervorgehoben.

Von der Invenzione des gesamten Quartiers hat Vasari selber in den „Ragionamenti sopra le invenzioni da lui dipinte in Firenze nel palazzo di Loro Altezze Serenissime" eine eingehende Schilderung entworfen. Unter Zugrundelegung von Boccaccios Genealogia degli Dei entrollt er ein umfassendes Bild der griechisch-römischen Götterwelt von den Urelementen an über Saturn, Tellus, Ceres, Jupiter und Juno bis zu dem Halbgott Hercules. Aber nicht um die einfache antike Göttersage handelt es sich im Grunde für ihn, sondern um vieldeutige, halbphilosophische und halbhistorische Beziehungen. Jede Figur hat ausser ihrer natürlichen Bedeutung noch einen allgemeinen Sinn, oft nicht bloss nach einer, sondern nach mehreren Richtungen. So wird das Ganze schliesslich zu einer Allegorie des Kosmos (Anspielung auf den Namen Cosimo) in Form mythologischer Personifikationen. Unter beziehungsvoller Anspielung auf die Bedeutung der Räume als Herrschersitz wird darin die Entstehung der Kräfte geschildert, die das Weltganze beherrschen. Es ist also letzten Endes das alte, schon dem republikanischen Trecento geläufige Thema des guten Regiments, das, zeitgemäss ins Monarchische abgewandelt, seine Auferstehung feiert.

Das umfassendste Programm ist naturgemäss das der Sala



Abb. 98. Giorgio Vasari, Allegorie der Erde in der Sala degli Elementi (Fresko
Florenz, Palazzo Vecchio

degli Elementi. Jeder der drei Hauptwände ist die Darstellung eines Elementes vorbehalten, die Allegorie des Feuers sinnvollerweise derjenigen Wand, an der sich der Kamin befindet. In den Feldern der Decke befinden sich die Figuren, die das Element des Himmels (der Luft) symbolisieren — eine Anordnung, deren Gründe wiederum keiner weiteren Erläuterung bedürfen. Das Mittelfeld schildert der Kastrierung des Himmelsgottes durch Saturn; die umrahmenden Felder stellen die zehn Himmelskräfte (potenze del cielo) dar, ausserdem die Tageszeiten und verwandte, auf den Himmel bezügliche Allegorien. Das Element des Wassers wird durch ein figurenreiches Wandbild symbolisiert, in dessen Mitte Venus als schaumgeborene Tochter des Himmelsgottes aus dem Meer aufsteigt, umgeben von der gesamten „pompa del mare", d. h. allen Seegottheiten: Neptun, Thetis, Proteus, Glaucus, Galathea, Leucothea, endlich von Tritonen und Nereiden. In die beigeordneten Supraporten sind Matronen, die der Venus ein Opfer bringen, eingefügt, sowie das Liebesidyll der Venus mit Adonis, letztere Szene als Anspielung auf das Liebesglück des herzoglichen Paares (!). Auch die Geburt der Venus besitzt einen ähnlichen Nebensinn, nämlich die Herabkunft Cosimos vom Himmel in die bewegten Fluten der Florentiner Parteizwistigkeiten, die durch sein Erscheinen geglättet werden. Mit der Gestalt der Venus ist also niemand anders als der Herzog selber gemeint, und auch den anderen Figuren könnte man aktuelle Nebenbedeutungen geben, wenn man wollte. Welche Seltsamkeiten hierbei vollends herauskommen würden, vermag man sich leicht vorzustellen, wenn Vasari selber bekennt, dass er nicht den ganzen Tiefsinn seiner Invenzione erläutern möchte, „zumal da er weiss, dass Se. Exzellenz die Gesuchtheiten nicht liebt".

Das Element des Feuers beherrscht die angrenzende (Kamin-) Wand. Es wird durch die Schmiede des Vulkan allegorisiert; dort stellen die Zyklopen für Venus die Pfeile der Liebe her, für Jupiter aber die Blitze, die den Frevler zerschmettern. Mit diesen beiden Vorgängen ist wieder Cosimo gemeint, der die Wohlgesinnten mit Liebe zu seinen Herrschertugenden erfüllt (!), die Bösen dagegen bestraft. Die kunstvollen Geräte, die in der Schmiede geschaffen werden, sollen den Kunstsinn des Herzogs charakterisieren, der in seinem Lande jede Art künstlerischer Tätigkeit unterstützt.

Endlich das Element der Erde: vor Saturn, als dem Urheber der Zeiten des Himmels, knien huldigend die Urmenschen und bringen ihm die Früchte dar, die unter seinem Zeichen heranwuchsen (Abb. 98). So opfern auch Cosimos Untertanen Saturn, dem Planeten Sr. Exzellenz, ihre Gaben und bebauen, wie ihre Urväter, in ungestörtem Frieden die fruchtbringende Erde.

Die Spitzfindigkeiten dieses Programmes, das hier nur auszugsweise wiedergegeben werden konnte, fallen für die künstlerische Bewertung der Leistung an sich gewiss nicht als Plus, aber auch kaum als Minus in die Wagschale. Man könnte von all den Nebenbedeutungen und versteckten Zusammenhängen völlig absehen und sich an das rein sinnlich Wahrnehmbare und unmittelbar Verständliche halten. Zweifellos ist der Raum in seiner dekorativen Gesamtwirkung von einem Reichtum und einer klaren Architektonik, die eine reife Beherrschung der künstlerischen Mittel voraussetzt. Aber ebenso sicher erreicht er an festlicher Stimmung und schwungvoller Grösse nicht entfernt den Saal, der vor etwa zehn Jahren von Salviati im Palazzo Vecchio ausgemalt worden war. Von den Hauptdarstellungen fällt die Allegorie des Wassers, eben wegen des literarischen Programmes, auseinander, auch das Vulkanfresko besitzt keine völlige Einheitlichkeit, und nur die Huldigung vor Saturn gewinnt infolge der wohlgerundeten Mittelgruppe eine glückliche Bildmässigkeit. Trotz der von Vasari vorgenommenen Erhöhung dieses und der angrenzenden Räume ist der Eindruck des Gedrückten nicht ganz beseitigt worden; die figurenreiche Decke lastet allzu schwer auf den im Verhältnis zu ihrer Länge niedrig erscheinenden Wänden. Verglichen mit der Sala di Paolo III. ist daher das architektonische Moment diesmal entschieden im Nachteil, während die zeichnerische Sorgfalt trotz mancher grober Fehler doch im ganzen zugenommen hat. Auch in bezug auf die unmittelbare Verständlichkeit lässt die Sala degli Elementi nicht viel zu wünschen übrig. Als einfache Naturmythologien sind die Wandbilder wenigstens in den Hauptsachen klar aufzufassen; wo alle-



Abb. 99. Giorgio Vasari, Leo X. ernennt 31 Kardinale (Fresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

gorische Gesuchtheiten vorhanden sind, drängen sie sich in den meisten Fällen nicht unangenehm vor.

Ungünstiger muss das Urteil über die Deckenbilder des Saales ausfallen. Die undankbare Aufgabe ist von Vasari sichtlich mit geringerer Liebe und möglicherweise (wovon Vasari schweigt) unter Zuhilfenahme von Schülerhänden bewältigt worden. An den Wänden hatte nur ein so tüchtiger Praktiker wie Cristofano Gherardi hie und da mitgeholfen, besonders an den Chiaroscuri („finti di bronzo") über den Türen und in Einzelheiten der Hintergründe; ausserdem rühren auf dem Vulkanfresko die drei Zyklopen von ihm her. Noch liebloser wurden die Decken der übrigen Säle behandelt, bei denen sich Vasari mit der Herstellung der Vorlagen begnügte, während die Ausführung von Gherardi u. a. teilweise ziemlich selbständig erledigt wurde. In diesen Zimmern wie in dem Appartement der Herzogin (1561) sollten sich die Deckenbilder mit den Wandteppichen zu einer Einheit zusammenschliessen, sowohl in der dekorativen Wirkung wie dem Inhalt nach. Die Wandteppiche sind nicht auf uns gekommen, und daher ist der Eindruck der Räume beider Quartiere heute ein ziemlich kalter. Namentlich die Deckenbilder im Quartier der Herzogin, die auf die Taten berühmter Frauen - Esther, Penelope, die Sabinerinnen und die Florentinerin Gualdrade - Bezug nehmen, wirken für sich allein recht unbedeutend in Erfindung und Ausführung. Sie rühren in der Hauptsache von dem seit Gherardis Tode von Vasari vielbeschäftigten Niederländer Stradanus her.

Das unter dem Quartiere degli Elementi gelegene Stockwerk war, in beabsichtigter Analogie zu jenem, der Genealogie der „Dei terrestri", d. h. der Familiengeschichte der Medici, vorbehalten. Und zwar sollten die einzelnen bedeutenden Männer dieses Geschlechts ursprünglich in genaue Parallele zu denjenigen „Dei celesti" gesetzt werden, die jeweils in dem darüberliegenden Raum verherrlicht waren. Allein nicht einmal die unerschütterliche Interpretationskunst des Aretiners kam über den Vergleich Cosimos des Alten mit — Ceres und des Lorenzo Magnifico mit der Göttin Ops (= Tellus) hinaus, oder er scheute sich, die plumpe Schmeichelei Cosimo I. = Jupiter ausdrücklich zu unterstreichen; es genügte wohl, auf die geheime Verknüpfung zwischen den übereinanderliegenden Gemächern beider Stockwerke hingedeutet zu haben, um die beabsichtigte Pointe einen jeden von selber finden zu lassen. In der dekorativen Behandlung sind die Gemächer des unteren Stocks von den oberen dadurch grundsätzlich verschieden, dass die Decken hier durchgehends eingewölbt und für Stukkaturen und Freskobilder eingerichtet wurden.



Abb. 100. Giorgio Vasari, Reiterschlacht zwischen den Florentinern und Pisanern (Kolossalfresko)
Florenz, Palazzo Vecchio

Es war selbstverständlich, dass jedes Zimmer eine andere Feldeinteilung erhielt und dass überall durch die Fülle der Einfälle der Eindruck des grössten Reichtums hervorgerufen werden sollte. Wenn nun auch manche dekorativen Einzelheiten eine glückliche Hand verraten — beispielsweise die von Gherardi herrührenden Grottesken —, so entspricht trotz allem der Gesamteindruck nicht der Absicht. Nicht üppiger Reichtum, sondern qualvolle Überladenheit und Gedrängtheit spricht aus den von figurenreichen Historien und allegorischen Einzelgestalten wimmelnden Plafonds. Die festliche, aber doch gemessen würdige Stimmung römischer Raumdekorationen wird nicht von ferne erreicht; bei aller Überfüllung haben die Gemächer eher etwas Nüchternes und ausgesprochen Kaltes. In rein künstlerischer Hinsicht bieten die Historienbilder noch weniger als die Malereien im Obergeschoss. Der Ton liegt durchaus auf dem geschichtlichen Inhalt; Vasari schüttet den reichen Inhalt seiner gelehrten Kenntnisse in der Erfindung der Szenen, in den eingestreuten Bildnissen berühmter Persönlichkeiten und bekannter Lokalitäten aufs freigebigste aus und prunkt wie immer in den allegorischen Nebenfiguren mit seinem literarischen Rüstzeug. Man darf aber glauben, dass nicht alles auf seinem eigenen Acker gewachsen ist. Wie er sich in Rom bei einem Giovio und Caro Rat holte, so beeinflusste ihn nun, und zwar noch tiefer und uneigennütziger, Vincenzo Borghini, ein am mediceischen Hofe sehr angesehener Geistlicher, Prior (seit 1550) an S. Maria Nuova. Ein Programm für die Gemächer des Palazzo Vecchio hat sich von ihm erhalten, doch weicht es von der definitiven Fassung noch sehr stark ab[1]).

In gewisser Weise können die Fresken aus der Geschichte der Medici als die Fortsetzung des in der Sala di Paolo III. in Rom Begonnenen angesehen werden. Besonders die Darstellungen in den nach Leo X. und Clemens VII. genannten Räumen erinnern, schon des verwandten Gegenstandes wegen, öfter an jene römischen Wandbilder. Das kompositionell abgewogenste Bild, die Ernennung von 31 Kardinälen durch Papst Leo (Abb. 99), greift sogar direkt auf eines der Cancelleria-Fresken zurück, die Verteilung von Ehren und Würden durch Paul III. Die allgemeine Verteilung der Figuren innerhalb der Säulenhalle ist beibehalten worden, aber bei grösserer Einfachheit und Strenge in der Linienführung. Im übrigen kann von einer Vervollkommnung des Stiles der zeitgenössischen Historie

1) Vgl. hierzu Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore, Pisa 1905, S. 237 ff. Ebenda ein Beispiel genauer Übereinstimmung zwischen einem Programm Borghinis und einem Gemälde Vasaris: die Schmiede Vulkans in den Uffizien, streng nach der von S.-B. auf S. 95 f. mitgeteilten Invenzione. — Eine zweite Fassung in der Galerie Corsini (aber fälschlich als Naldini, so auch in Fantozzis Nuova Guida di Firenze).



Abb. 101. Giorgio Vasari, Madonna del Rosario
Florenz, S. Maria Novella

nicht die Rede sein. Es bleibt die gleiche unorganische Verbindung von Realistik und Symbolik wie in Rom; und der ehemals von ihm erreichten gross-dekorativen räumlichen Wirkung kommt Vasari in keiner der Florentiner Fresken wieder nahe.

Was in den Medici-Zimmern infolge der durchweg nicht glücklichen Raumverhältnisse in der Tat von vornherein wenig aussichtsvoll war, sollte in dem Kolossalraum des Palastes, dem Salone dei Cinquecento, mit um so grösserem Aufwand an Mitteln angestrebt werden. Die Riesenfresken der Wände (vgl. Abb. 100) und die zahlreichen Darstellungen in den Feldern der Balkendecke stellen zweifellos die ungeheuerlichste Kraftanstrengung dar, die nach der Seite monumentaler malerischer Raumausschmückung je bis dahin unternommen worden war. Aber das Ergebnis kann nur wegen der rein äusserlich gewaltigen Abmessungen des Ganzen imponieren. Im übrigen bedeutet dies Anhäufen übertriebener und hässlich verzerrter Formen, widriger Bewegungen und schriller Farbklänge eine Qual für den Betrachter. Welch ein Unterschied zwischen diesen wirren, formlosen Schlachtenknäueln und den Kampfszenen bei Salviati — und dabei sind es diese, die den Ausgangspunkt für Vasari gebildet haben!

Mit dem Salone dei Cinquecento, dessen Vollendung sich bis in das Jahr 1571 hinzog, hatte Vasari nach aussen hin die volle Sonnenhöhe seiner Erfolge erreicht. Er stand unbezweifelt an der Spitze aller künstlerischen Unternehmungen des neuen Grossherzogtums, das seit der Niederringung Sienas (1555) die gesamte Toskana (ausser Lucca) umspannte; er wurde der Herold seiner Grösse und gehörte zu denen, die dem jungen Staate eine besondere Physiognomie aufzwangen. Der Kult der Familientradition des herrschenden Geschlechts erweitert sich im Salone dei Cinquecento bereits zu einer Verherrlichung des toskanischen Staatsgedankens an sich, hauptsächlich in den Allegorien der Decke. Und wie in dem altrepublikanischen Palazzo Vecchio, so nistet sich das junge Staatswesen auch sonst in den ehrwürdigen Denkmälern der mittelalterlichen Kommune ein. In S. Maria Novella und S. Croce wurde jene Folge riesiger Wandaltäre begonnen, die von Vasari und seiner Schule mit figurenreichen Gemälden ausgefüllt werden sollte, und das Beispiel findet in vielen Kirchen in und ausserhalb von Florenz Nacheiferung. Überall wird das feine und zierliche Alte durch die Kolossalformate des Neuen übertönt. Zu der Altarfolge von S. Croce trug Vasari selber drei durchweg ungepflegte und in den Proportionen ungeschlacht wirkende Tafeln bei: eine Kreuztragung, den Ungläubigen Thomas und das Pfingstfest; zu der Serie von S. Maria Novella: eine Allegorie Christi am Kreuze, eine Auferstehung und die Rosen-

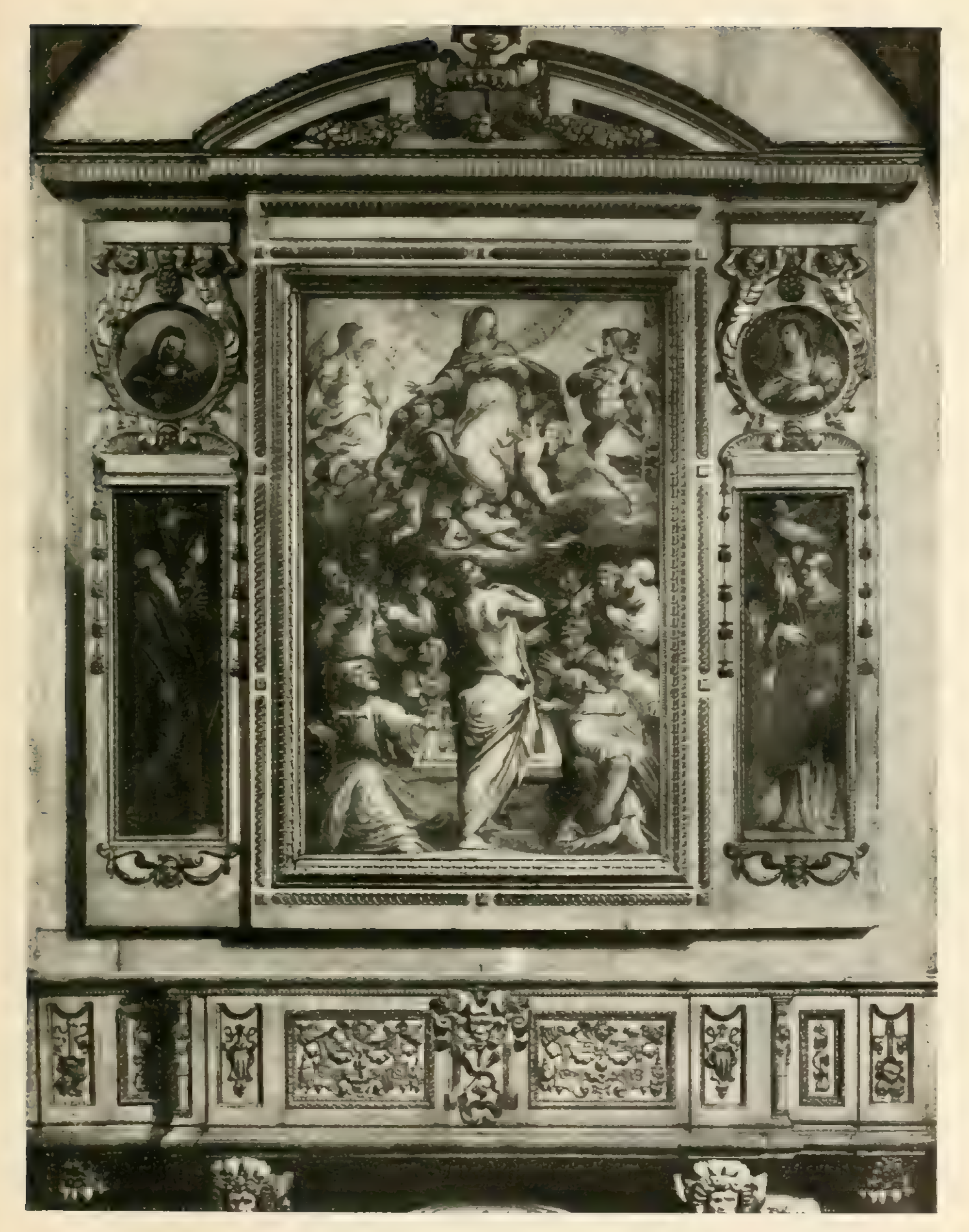


Abb. 102. Giorgio Vasari, Cantoria mit der Assunta
Florenz, Badia

kranzmadonna (Abb. 101)[1]. Eine einfachere Darstellung des Gekreuzigten befindet sich im Carmine, eine triptychonartige Cantoria mit der Assunta in der Badia (Abb. 102); die von Vasari erbaute Badia zu Arezzo besitzt ausser einer sehr konventionellen Krönung der Maria den vom Künstler selbst gestifteten Hochaltar (vollendet 1564), eine seiner hervorstechendsten Leistungen. Das Altarbild, eine Berufung der Söhne Zebedäi, war ursprünglich für Rom bestimmt; die schwungvolle Darstellung auf der Rückseite, der hl. Georg als Drachentöter, spielt auf Vasaris Namensheiligen an. Von der übrigen, recht gleichförmigen Tätigkeit für kleinere Orte des toskanischen Staates sei noch die Krönung der Jungfrau in S. Francesco zu Città di Castello (ca. 1563 bis 1565) genannt, das Martyrium des hl. Stephanus in S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa, die Verkündigung Mariä für S. Maria Novella zu Arezzo (heute Louvre) und drei Darstellungen wunderbarer Speisungen für das Refektorium von S. Pietro in Perugia (1566 vollendet).

Unter dem Pontifikat Pius' V. Ghislieri (1566 bis 1572) gelingt es Vasari, während die grossen malerischen und architektonischen Aufträge in Florenz ihren ungestörten Fortgang nehmen, auch in den römischen Unternehmungen sich wieder eine bedeutende Stelle zu sichern. Eine Reihe verschiedener vatikanischer Räume wird von ihm zusammen mit seinem Schüler Zucchi ausgemalt; manches scheint auch im Projekt steckengeblieben zu sein. Zwei übereinandergelegene Kapellen wurden von Pius V. dem Andenken des Petrus Martyr und des hl. Stephanus geweiht; die Ausmalung der letzteren ward von Vasari fast ganz dem Zucchi überlassen. Eine dritte Kapelle von ovaler Form (heute Durchgangsraum von der Galleria geografica zu den Stanzen) stellt im Tambour der Kuppel vier Tobiasgeschichten dar, in dieser selber die sieben Todsünden, von gewappneten Engeln besiegt[2]. Alle diese Arbeiten fallen in die erste Hälfte des Jahres 1571. Acht Geschichten aus dem Leben des hl. Petrus, die für eines der Treppenhäuser im Vatikan bestimmt waren, scheinen nur in den Kartons fertig geworden zu sein. Wahrscheinlich sind uns Entwürfe dafür in einer Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinetts erhalten (fälschlich als „Perino del Vaga").

1) Gewisse Eigentümlichkeiten der Zeichnung, u. a. bei den Händen und in den Gewändern, ebenso auch das Kolorit lassen bei diesem Bilde auf eine ausgedehnte Mitwirkung von Vasaris Schüler Jacopo Zucchi schliessen. Vgl. Zucchis Tod des hl. Petrus Martyr in der Wiener Galerie (Abb. 111 und S. 316).

2) Für diese Kapellen vgl. Taja, Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, Roma 1750, S. 95 ff. und S. 274 ff.; die dritte Kapelle mit der falschen Zuschreibung an F. Zucchi.



Abb. 103. Giorgio Vasari, Rückkehr Gregors XI. aus Avignon. Kolossalfresko
Rom, Vatikan (Sala Regia)

Endlich sollte Vasari als Krönung seiner gesamten römischen Tätigkeit die Vollendung der Sala Regia des Vatikans zufallen, deren Ausmalung Jahrzehnte hindurch das Schmerzenskind der Päpste gewesen war. Der bevorzugte Raum, um den so viele Bedeutendere gerungen hatten, erhielt durch den Aretiner einen Abschluss, der dem ganzen verunglückten Unternehmen angemessen war. Entsprechend dem Grundgedanken des Freskenzyklus, der auf die Verherrlichung der politischen Machtbetätigung des Papsttums hinausläuft, schildert Vasari in einer Supraporte die Exkommunizierung Friedrichs II. durch Gregor IX. und in einem der grossen Wandbilder die Rückkehr Gregors XI. aus Avignon (Abb. 103). Und da Pius V., wie alle Päpste, vor allem auf den eigenen Nachruhm bedacht war, wurde auch noch ein unter sein Pontifikat fallendes Ereignis ausgesucht, die Seeschlacht von Lepanto (1571). Nach Pius' V. Tode ward als eine andere Grosstat der Gegenreform die Bartholomäusnacht von 1572 in Auftrag gegeben. Auf dem grossen, künstlerisch völlig leeren Fresko der Seeschlacht half in ziemlich selbständiger Weise ein junger Bolognese mit, Lorenzo Sabbatini, der die allegorische Figur des christlichen Glaubens malte. Auf den drei Darstellungen der Bluthochzeit scheinen sich Schülerhände in noch viel ausgiebigerer, aber weniger glücklicher Weise betätigt zu haben. Die menschliche Gesinnung jenes Statthalters Christi, der ein solches Ereignis der Verherrlichung für würdig erachtete, stand ungefähr auf der Höhe derjenigen künstlerischen Gesinnung, mit der sich Vasari der angenehmen Aufgabe unterzog.

Die Fresken der Sala Regia wurden 1573, also bald nach der Besteigung des päpstlichen Stuhles durch Gregor XIII., enthüllt. Ein Jahr darauf, wenige Monate später als Cosimo I., starb Vasari. Er hinterliess in Florenz noch ein angefangenes Werk, die Ausmalung der Domkuppel mit dem Jüngsten Gericht; wiederum ein Riesenplan, dessen Verwirklichung sich nur ein Mann mit den Vorzügen und Schwächen Vasaris zutrauen konnte. So zahlreich seine Nachfolgerschaft in Florenz war, es war doch keiner unter all seinen Adepten, der den Unverwüstlichen zu ersetzen vermocht hätte. In einem Nichttoskaner und grimmigen persönlichen Feinde Vasaris, Federico Zuccari, fand man schliesslich den einzigen, der, dem Aretiner an Leichtigkeit und Fruchtbarkeit ebenbürtig, imstande war, das grosse Werk zu Ende zu führen.









